
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00591273 8





SOUS LE MASQUE

DE

« WILLIAM SHAKESPEARE »

DU MÊME AUTEUR

La Jeunesse de Calvin. 1 vol. gr. in-8°. Paris, 1888 (*Epuisé*).

Ouvrage couronné par l'Académie française. Prix triennal Thiers, 1889

Histoire du Collège de France, depuis ses origines jusqu'à la fin du premier Empire. 1 vol. in-8°. Paris, 1892, Hachette.

Ouvrage couronné par l'Académie française, 1er prix Thérouanne, et par le Collège de France, prix Saintour, 1893.

Les dernières poésies de Marguerite de Navarre, publiées pour la première fois avec une introduction et des notes. 1 vol. in-8°. Paris, 1895, A. Colin.

Ouvrage couronné par l'Académie française. Prix Saintour, 1896.

Les Navigations de Pantagruel. Etude sur la géographie rabelaisienne et sur les éléments réels dans Rabelais. 1 vol. gr. in-8°, 1905. Paris, Henri Leclerc (*Epuisé*).

A la Librairie d'Édouard Champion, Paris.

Œuvres complètes de François Rabelais. Edition critique publiée avec une introduction et un commentaire sous la direction d'Abel Lefranc (avec la collaboration de J. Boulenger, H. Clouzot, P. Dorveaux, J. Plattard et L. Sainéan).

Gargantua. T. I et II, in-4°, 1911-12, 2e édition.

Pantagruel. T. III, *sous presse.*

Institution de la Religion chrestienne, de Jean Calvin. Texte de 1541 publié sous la direction d'Abel Lefranc, avec une introduction. 2 vol. gr. in-8°, 1911.

Collection « Les Lettres et les Idées depuis la Renaissance ».

T. I. **Maurice de Guérin**, d'après des documents inédits. 1 vol. in-8° écu. 3e édition, 1910.

T. II. **Grands Écrivains français de la Renaissance.** 1 vol. in-8° écu, 1914 : Le Roman d'Amour de Clément Marot. Le Platonisme au XVIe siècle. Marguerite de Navarre. Le Tiers Livre du *Pantagruel* et la Querelle des Femmes. Jean Calvin écrivain. La Pléiade au Collège de France.

T. III. **Œuvres inédites d'André Chénier**, publiées d'après les manuscrits originaux, avec une introduction. 1 vol. in-8° écu, 1914.

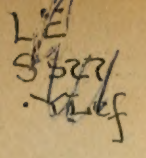
Histoire de la Ville de Noyon et de ses institutions, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, 1887 (*Epuisé*).

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

Défense de Pascal. Pascal est-il un faussaire ? Paris, 1906 (*Epuisé*).

L'Armée française et la Renaissance. Un Réformateur militaire au XVIe siècle : Raymond de Fourquevaux. In-8°, 1916 (*Epuisé*).

Direction de la **Revue des Études rabelaisiennes**, de 1903 à 1912, et de la **Revue du Seizième Siècle**, depuis 1913.

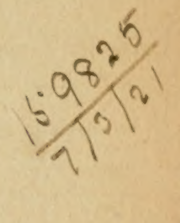


ABEL LEFRANC
Professeur au Collège de France

SOUS LE MASQUE
DE
« WILLIAM SHAKESPEARE »
WILLIAM STANLEY
VIe COMTE DE DERBY

TOME II





PAYOT & Cie, PARIS
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

1919

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

DIX EXEMPLAIRES SUR PAPIER DE HOLLANDE

NUMÉROTÉS DE 1 A 10

SOUS LE MASQUE
DE
WILLIAM SHAKESPEARE

CHAPITRE VI

LYLY ET LES PREMIÈRES PIÈCES DE SHAKESPEARE

Si, comme nous entreprenons de le démontrer, William Stanley doit être considéré comme l'auteur du théâtre shakespearien, il ne paraîtra pas surprenant que les premières œuvres qu'il composa et fit jouer soient justement des comédies élaborées suivant les principes chers à Spenser et à Lyly, œuvres sentimentales et quelque peu compliquées, empreintes de charme et de grâce, où se retrouvent le sel attique en même temps que la verve e[illegible] bonne humeur.

Cela est si vrai que tous les critiques [illegible]é dans ces compositions de jeunesse l'influence des comédies de Lyly, aussi bien que des traces incontestables et nombreuses d'euphuisme et d'esprit précieux.

La comédie qui est unanimement considérée

comme la plus ancienne de toutes est sans contredit celle de *Peines d'Amour perdues*, qui peut avoir été composée dès 1589, date longtemps acceptée, et que même un certain nombre d'érudits ont voulu reporter à une date encore plus éloignée (1587)[1]. C'est sûrement la première en date du théâtre shakespearien[2]. S'il existe, à l'heure actuelle, une tendance à placer ces premières productions de Shakespeare vers 1590, contrairement à la tendance antérieure qui les faisait remonter à 1587, c'est que le simple bon sens indique que William Shakespeare, arrivé de Stratford à Londres vers cette même date de 1587, dans les conditions de vie les plus modestes, ne pouvait avoir composé alors des pièces subtiles et raffinées telles que *Peines d'Amour perdues* et les autres qui suivirent. La vérité c'est que leur composition n'est guère plus vraisemblable en 1589 ou en 1590. Il y a là, selon notre conviction, une impossibilité absolue que la plus simple compréhension des lois de la production littéraire suffit à établir.

Quand M. Sidney Lee nous dit[3] que, au cours de sa première expérience de la comédie, dans *Peines*

1. Et même 1585. « S'il faut placer la date des *Deux Gentilshommes* entre 1585 et 1591 », dit Montégut, prenant pour base les éditions et commentaires qui s'imposaient alors.

2. S Lee, p. 102. « To « Love's Labours Lost » may reasonable be assigned priority in point of time of all Shakespeare's dramatic productions. »

3. Sidney Lee, p. 101 : « In his first experiment in comedy *Love's Labour's Lost*, Shakespeare, *apparently under the influence of foreign example*, makes a liberal employment of prose, more than a third of the whole eschews verse. »

d'Amour perdues, Shakespeare, *apparemment sous l'influence d'un exemple étranger*, fait un libéral emploi de la prose qui remplace les vers pour plus d'un tiers de la pièce, il nous représente un William Shakespeare novateur et même quasi-révolutionnaire en matière de forme littéraire, qui n'a jamais pu exister. Voyez-vous ce modeste acteur, arrivé de la veille de son Warwickshire, ayant tout à apprendre, et débutant ainsi par une innovation, hardie entre toutes, dont il est allé demander l'idée à une littérature étrangère ? Cela ne résiste pas à l'examen. Ajoutons que la pièce fourmille d'allusions et de citations classiques, toutes exactes et habilement mises en œuvre.

Puisque nous parlons de cette aurore du génie shakespearien, formulons tout de suite diverses observations que nous pourrions étendre bien davantage, mais qui, même succinctes, pourront éclairer utilement l'ensemble de la question si vaste qui nous occupe.

Peines d'Amour perdues, en tant que début de W. Shakespeare, est, comme nous venons de l'indiquer, entièrement inexplicable. Cette comédie semble en tout l'opposé de la pièce que l'on aurait pu attendre d'un si jeune auteur, arrivant de sa province dans les conditions les plus précaires et obligé par là-même d'acquérir, à l'aide de moyens de fortune, la culture intellectuelle qui lui manquait à tant d'égards : c'est une œuvre ingénieuse et compliquée, qui suppose la connaissance, acquise de longue main par l'éducation, des mœurs de la so-

ciété polie et des manières de penser et de sentir des milieux aristocratiques spécialement français. Elle révèle déjà, contrairement à tant d'affirmations tendancieuses, une expérience véritable de la vie du cœur, expérience qui n'est certainement pas celle d'un tout jeune homme ainsi qu'on l'a si souvent prétendu. Est-ce que le fait de vouloir démontrer la puissance invincible des passions amoureuses, en dépit de toutes les résolutions, prescriptions et ordonnances, n'est pas l'indice d'une maturité relative, de celle de l'homme qui s'approche de la trentaine ?

Les données que cette comédie est susceptible de nous offrir sur la psychologie probable de l'auteur sont d'autant plus appréciables que c'est, avec le *Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*, sa dernière pièce, et plus encore que celle-là, l'œuvre de Shakespeare qui ne dérive d'aucune source directe connue. Puisque l'invention de la trame apparaît comme entièrement personnelle, nous sommes en droit de penser que le dramaturge a laissé transparaître, à travers l'intrigue et les développements, quelque chose de sa façon de sentir et de concevoir les choses. Quel étonnant contraste avec tout ce que nous pouvons conjecturer de William Shakespeare de Stratford, vers 1588 ou 1589, de sa vie morale et sentimentale, de son ambiance, enfin de son être entier, d'après les indices que nous possédons !

Personne n'ignore que l'intrigue de cette comédie, d'une trame si originale, se déroule à la cour de Navarre, à une époque contemporaine de la

pièce, alors qu'Henri de Bourbon régnait en souverain sur ce petit royaume, avant de devenir le roi de France Henri IV. Voici les remarques que l'un de nos traducteurs de Shakespeare, qui est en même temps un critique d'une clairvoyance singulière, E. Montégut formule au sujet du cadre adopté par l'écrivain pour sa première pièce : « Il est extraordinaire de voir combien Shakespeare est fidèle jusque dans les plus minutieux détails à la vérité historique et à la couleur locale. De même que tous les détails de *Roméo et Juliette*, du *Marchand de Venise*, d'*Othello* sont italiens, tous les détails de cette pièce sont français. Les conversations des seigneurs et des dames sont toutes françaises, vives, alertes, spirituelles ; un jeu de volant perpétuel, une escarmouche de bons mots, une petite guerre de reparties. Leur mauvais goût même est tout français, et leur langage aiguisé, raffiné à l'excès, a cette pointe d'esprit précieux qui n'a jamais déplu aux Français, surtout dans les classes élevées. » Voilà une déclaration d'une portée singulière, venant d'un de nos plus fins connaisseurs en matière de littérature. Il est surprenant que la récente critique shakespearienne en ait toujours tenu si peu de compte et qu'elle ait si complètement méconnu le caractère original de la pièce, défini ici avec tant de justesse. Cette connaissance approfondie des milieux aristocratiques français constitue, dans l'étude de notre problème, un fait de la plus haute signification. « La tournure de leurs sentiments est aussi bien française ; ils cachent sous un

déguisement de gaieté le sérieux de leurs affections, sous un voile de moquerie la sincérité de leurs passions et ne s'avouent amoureux que lorsqu'ils se parlent à eux-mêmes ou qu'ils se croient seuls. En eux éclate le plus délicatement du monde ce vice tout français, la crainte du ridicule, cette poltronnerie qui nous fait mettre une sourdine à tous nos sentiments et nous fait attacher un grelot à nos passions les plus sérieuses, afin de donner, si nous le pouvons, le change à notre ennemi, c'est-à-dire à l'être que nous aimons, et de l'empêcher d'avoir sur nous la prise qui lui assurerait notre amour. »

Comment Shakespeare, arrivant de Stratford, aurait-il pu connaître et rendre si admirablement cette atmosphère française : c'est ce que personne n'a jamais expliqué ni n'expliquera jamais ? Nous savons, par contre, que William Stanley a séjourné longuement en France, justement à l'époque où les événements auxquels la pièce fait allusion se sont déroulés ; il a vécu un certain temps dans l'Ouest et est allé en Espagne, après avoir fait, selon toutes les apparences, un séjour à la cour de Navarre. Nous ne nous lasserons pas de le répéter : le théâtre shakespearien suppose une connaissance de la France et de l'Italie que l'homme de Stratford ne s'est trouvé en mesure d'acquérir à aucun moment de sa carrière, et que le personnage que nous lui substituons a pu poursuivre, par contre, avec toutes les facilités désirables.

Mais continuons nos observations. On s'accorde à constater dans les premières comédies shakespea-

riennes, et même dans beaucoup de celles qui les suivirent, l'influence des œuvres de John Lyly et de son euphuisme. Nul érudit n'a étudié cette question avec une science plus avertie ni plus pénétrante que le dernier biographe de Lyly, M. Feuillerat. Aucun commentaire ne saurait suppléer à ses réflexions si sûres.

Il est pourtant un auteur chez qui l'on trouve des traces nombreuses de l'influence lylyenne. Quand on lit le théâtre de Shakespeare, à tout instant on sent naître en soi la conviction que le grand dramaturge avait étudié les œuvres de son prédécesseur et qu'il avait cherché à en copier la manière. Tantôt ce sont des personnages d'allure semblable qui trahissent la parenté entre les deux auteurs : Dogberry a même intelligence obtuse que le Master Constable d'*Endymion ;* Apemantus, le philosophe bourru et franc de *Timon*, est presque une réplique du Diogène de Campaspe ; Armado, le courtisan ridicule et prétentieux, a en lui quelques gouttes du sang de Sir Tophas, et cette filiation devient indubitable, quand on songe que ces personnages sont tous deux accompagnés d'un minuscule page et que dans le contraste entre le maître et le serviteur réside en partie le comique des caractères. Tantôt ce sont des situations qui rappellent des situations analogues, quoique plus gauchement présentées chez Lyly. (Suivent une série de rapprochements.)

C'est surtout au début de sa carrière que Shakspere imita notre auteur. Quand on laisse les comédies lyliennes pour prendre *Love's Labour's Lost*. *Much Ado about Nothing*, *As You Like It*, on ne change pas d'horizon dramatique. C'est bien le même monde, un monde réduit aux seuls rapports de société, où la vie, comme simplifiée, peu fertile en événements, se passe presque exclusivement en conversations galantes et en assauts

d'esprit [1]. C'est aussi le même amour de la parole, la même façon de faire scintiller les mots sous toutes leurs facettes, de leur faire lancer mille étincelles, de les torturer parfois pour en tirer des sens et des sons insolites, de frapper avec eux d'estoc et de taille en coups et parades inlassables. Et ce jaillissement continuel de l'esprit a fini par donner à certaines des héroïnes shaksperiennes, aux Rosaline, aux Maria, aux Katherine, aux Rosalind, aux Celia, aux Beatrice, un air de famille avec les Mileta, les Suavia, les Livia, les Nisa, les Niobe, car elles possèdent en commun le babil étourdissant, la verve cruelle, la moquerie lancinante, et surtout cet art de diriger contre les hommes empêtrés dans leur amour les ressources d'un cerveau féminin rompu avec les espiègleries sentimentales. Sans doute, on pourrait supposer qu'il y a entre les deux auteurs ressemblance accidentelle parce qu'ils peignent tous deux avec fidélité la même société aristocratique. Mais il est impossible que Shakspere ne soit pas en partie redevable à Lyly de la connaissance de cette société, car où le jeune provincial, perdu à ses débuts dans le monde des histrions, pouvait-il mieux étudier le monde de la Cour que dans l'œuvre de celui que la reine et la noblesse avaient choyé par-dessus tous [2] ?

C'est par là que l'influence de notre auteur est importante : Lyly a fourni à Shakspere le modèle d'une comédie représentant l'homme et la femme dans leurs relations purement mondaines, dans leur oisiveté élégante et frivole, et quelque inférieure au reste de

1. Comme chez Lyly, le mot résonne dans toutes les scènes; il enthousiasme et grise les personnages : « Well bandied both, a set of wit well played ! », s'écrie la princesse française dans *Love's Labour's Lost* (acte V, sc. 2) ; le mot est caractéristique des préoccupations de l'auteur.

2. Que de commentaires pourrait suggérer une pareille observation ! Nous préférons, pour le moment, laisser à notre lecteur le soin de les formuler.

l'œuvre que soit une pièce comme *Love's Labour's Lost*, elle n'en est pas moins précieuse, car elle ferme le cercle des aspects de l'humanité sur lesquels Shakspere a porté son regard ; c'est encore Lyly qui a donné à son illustre successeur le goût d'un comique raffiné, et ainsi il a contribué, indirectement, à l'épuration du théâtre populaire ; enfin, s'il n'a révélé au plus grand dramatiste de l'Angleterre aucun des secrets du cœur féminin, il lui a du moins montré ce que la femme peut avoir de charmant, lorsqu'elle se jette à corps perdu dans les « guerres civiles de l'esprit » [1]. Shakspere ne copia pas longtemps ces simples profils ; mais quand il eut renoncé aux comédies de dialogue pour des comédies où il déposa des trésors d'observation psychologique, il n'en conserva pas moins à ses héroïnes un peu de la légèreté et de la vivacité qui étaient le propre de leurs aïeules lyliennes, et cela n'a pas nui à leur perfection.

Il convient d'ajouter que l'élève dépassa le maître du premier coup. Les personnages shaksperiens sont infiniment plus vivants et plus complexes que les modèles dont ils peuvent procéder. Chez eux les qualités d'esprit doublent seulement des qualités de cœur ; chez les personnages lyliens, elles font tout le caractère. Quand nous avons dit que Mileta, Suavia, Nisa, Niobe, etc., sont aussi impertinentes que spirituelles, nous avons épuisé leur âme. Mais comment venir à bout d'un caractère protéen comme celui de Rosalind ? Elle est impertinente et spirituelle comme jamais femme ne le fut dans l'œuvre lylienne. Mais elle est en plus bonne, tendre, courageuse et timide, rusée et confiante, pleine de délicatesse et d'audace, de pudeur et de passion débordante. Et il se trouve que son babil

1 Le mot est dans *Love's Labours Lost*: : « This civil war of wits, dit la princesse, were much better used on Navarre », acte II, sc. 1.

étourdissant n'est qu'un voile sous lequel elle abrite et sa bonté et son courage, et sa timidité et sa pudeur, et sa délicatesse et son amour. C'est en un mot la femme laissant voir en plein mouvement tous les ressorts de son âme compliquée. Cela suffit pour mettre entre les deux auteurs une distance presque infranchissable, pour briser même tous les liens de dépendance de l'un à l'autre.

Au sortir de cette constatation, on serait tenté de voir dans le voisinage écrasant de Skakspere la cause de ce déclin qui, nous l'avons vu, commença pour Lyly au cœur même de sa gloire ; et il y aurait sans doute du vrai dans cette supposition. Mais ce serait aussi se contenter d'une raison un peu superficielle et qui n'expliquerait pas, d'ailleurs, pourquoi le romancier et le styliste furent également oubliés. Si l'on y regarde de près, on trouve à cet oubli des causes plus profondes. Quand on dit que Shakspere a éclipsé Lyly, on ne fait que constater sous une forme quasiment symbolique la révolution qui s'était accomplie dans les goûts du public anglais, révolution qui avait rendu Shakspere possible et qui était elle-même due à une transformation essentielle de la société anglaise à la fin du XVIe siècle.

Je le demande : les pages que nous venons de citer ne font-elles pas saillir en pleine lumière, sans que telle assurément ait jamais été l'intention de leur auteur, la contradiction intime, profonde, qui existe entre l'auteur de Stratford et ces œuvres aristocratiques et raffinées par lesquelles, ne cessons pas de le rappeler, il est censé avoir débuté dans la carrière dramatique. Que chaque lecteur averti veuille bien méditer les pages de M. Feuillerat : qu'il se reporte ensuite aux travaux les plus

récents sur les origines de Shakespeare, son ascendance, ses parents, son milieu social, les légendes — puisque nous n'avons pas autre chose — qui nous sont racontées sur ses aventures de jeunesse, ses occupations à Stratford, son départ de la ville : qu'il examine les circonstances si obscures et si médiocres tou ensemble de son mariage, ses débuts, pareillement plus ou moins légendaires, à Londres, etc., et qu'il résume en toute sincérité ses impressions : celles-ci seront sûrement à l'opposé des données si claires et si judicieuses fournies par M. Feuillerat. Il est évident, par toutes les nuances de sentiment et d'expression sur lesquelles insiste ce fin critique, que ces ouvrages n'ont pu être écrits par un ancien gardeur de chevaux à la porte des théâtres, rural de la veille, si je puis dire, et arrivé, depuis quelques saisons, de sa bourgade du comté de Warwick. Et remarquons encore que les complaisants biographes de ce personnage le supposent toujours résidant à Londres pendant ces premières années et ne prenant point de part aux tournées que la troupe dont il fit partie s'imposait, comme toutes les autres. Songez donc : s'il avait circulé alors à travers l'Angleterre, avec ses confrères, à la manière des héros du *Roman comique*, comment aurait-il pu poursuivre cette éducation mondaine, cette initiation parfaite à la vie des cours et des grands que reflètent *Peines d'Amour perdues* et les comédies qui suivirent ? Certes, il n'avait pas un instant à perdre. Quand M. Feuillerat nous affirme que Lyly et Shakespeare peignent tous

deux avec fidélité la même société aristocratique, ce n'est pas, quoi qu'il en dise, parce que Shakespeare est en partie redevable à Lyly de la connaissance de cette société. « Car où le jeune provincial, perdu à ses débuts dans le monde des histrions, pouvait-il mieux étudier le monde de la Cour que dans l'œuvre de celui que la reine et la noblesse avaient choyé par-dessus tous ? » Comme si une pareille science, subtile et personnelle par essence, pouvait s'apprendre dans les livres ! Une telle fleur de sociabilité élégante ne saurait s'acquérir grâce aux ouvrages des autres. Est-ce que l'hypothèse la plus simple, pour expliquer un début dramatique d'une nature aussi particulière, n'est pas de supposer qu'il est l'œuvre d'un jeune noble, qui a voyagé et vécu dans les Cours, qui se trouve déjà maître d'une expérience sentimentale assez étendue et qui n'a eu, pour composer ces jolies pièces, qu'à écouter les suggestions de son cœur et les échos de son milieu social ? Qu'il n'ait pas ignoré les livres, et spécialement les comédies de Lyly : cela est tout à fait probable, mais il ne leur a pas tout demandé. Le point de départ de ses conceptions dramatiques, dont l'originalité ne doit pas être diminuée, est en lui-même. M. Feuillerat le reconnaît en un autre passage (p. 486) : « Supposer que ce magicien des mots qui a nom Shakespeare ait eu besoin, pour exprimer les idées les plus simples, de s'appuyer sur un écrivain de second ordre comme Lyly, c'est nier son génie. »

Après *Peines d'Amour perdues*, viennent la *Comé-*

die des Erreurs, inspirée de Plaute, et *les Deux Gentilshommes de Vérone*. Il faut encore invoquer ici le témoignage du profond connaisseur cité plus haut, Emile Montégut :

Que Shakespeare fût battu par Plaute, — expose-t-il, — sur le terrain spécial de la Comédie, il n'y aurait là rien d'étonnant ; mais dans ce sujet il l'emporte vraiment sur tous les points, en gaieté, en esprit, en variété de caractères, en intérêt dramatique. A la vérité, la comédie de Shakespeare n'a pas la simplicité du plan de celle de Plaute ; mais cette simplicité paraît proche parente de l'indigence si on la compare à la fertilité d'invention dont le poète anglais a fait preuve. Quelle inépuisable variété de surprises ! Quelles bouffonnes complications ! Quelle verve ! Quelle bonne humeur ! Non seulement dans cette comédie Shakespeare n'a pas été inférieur à Plaute, mais il n'a pas été, chose plus difficile, inférieur à lui-même : Shakespeare. Cette pièce est... un chef-d'œuvre de gaieté. Et encore craignons-nous que notre opinion, toute favorable qu'elle est, ne le soit pas encore assez. Les deux personnages d'Adriana, la passionnée et la jalouse, et de sa charmante sœur Luciana, ne suffiraient-ils pas en effet pour prouver qu'en écrivant cette comédie bouffonne, Shakespeare n'avait abdiqué ni sa faculté de rêverie, ni son génie de grand observateur de la nature humaine ?

Voilà bien le comique de bon aloi cher au cœur de Spenser et si différent de celui qu'il réprouve.

Il est utile de noter que, au moment où fut composée la *Comédie des Erreurs*, aucune traduction de Plaute n'avait encore paru en Grande-Bretagne : les *Menæchmi* ne furent publiés en anglais que

dans le courant de l'année 1595. Quel bon humaniste devait être ce Shakespeare sur l'instruction latine duquel il ne subsiste pas le plus petit renseignement! William Stanley était, nous l'avons dit, un ancien « scholar » de l'Université d'Oxford, chez lequel une certaine culture classique n'offrait rien que de normal, sans parler des représentations en langue latine qu'il avait été à même d'entendre fréquemment, surtout à St.-John's College, où il fit ses études.

Sans doute ce génie ne plane pas encore en pleine lumière, il ne fait encore qu'essayer son vol; mais à la puissance de ses coups d'aile et à l'élévation de ses essors, le grand poète se révèle avec évidence. N'y eût-il dans cette pièce que le caractère de Julia, ce caractère suffirait pour faire rapporter l'œuvre à Shakespeare. Ne voit-on pas clairement dans ce caractère l'origine de ces travestissements si chers à l'imagination du poète et le germe premier de ce personnage d'amoureuse à la tendresse hardie qui, sous les noms divers de Viola, d'Imogène, de Rosalinde, de Célia, tient une si grande place dans son théâtre?

Nous verrons, en une autre partie de notre exposé, quel lien curieux offre un épisode de cette pièce avec le pays et le théâtre local chers entre tous à William Stanley.

M. S. Lee note, dans ce second ouvrage de Shakespeare, l'action sensible de Lyly en même temps que celle du théâtre du sud de l'Europe : de l'Italie et de l'Espagne, au point de vue de la structure de la comédie. Les aventures compliquées des deux

couples de jeunes amoureux, ainsi que le travestissement masculin de l'une des héroïnes rappellent des combinaisons analogues des théâtres italien et espagnol. D'ailleurs, les sources de la pièce sont assez variées : on relève, parmi celles-ci, le conte de Felismena qui fait partie de la *Diane* de Montemayor ; aucune traduction anglaise de ce roman pastoral ne fut publiée avant 1598. Shakespeare n'a jamais eu rien à voir avec l'Espagne, pas plus qu'avec l'Italie ; William Stanley est représenté par tous ses anciens biographes comme ayant visité ces deux pays.

Pour nous expliquer comment Shakespeare a pu utiliser un ouvrage qui n'avait jamais été traduit, M. Lee nous dit qu'une traduction manuscrite, dédiée, en 1596, au comte de Southampton, a peut-être (*possibly*) circulé antérieurement à cette date. Il signale, en outre, que l'*Histoire de Félix et Philomène*, une pièce perdue qui fut jouée à la Cour en 1584, constitua apparemment une première tentative de mettre sur la scène l'histoire de Montemayor et que cet ouvrage a pu fournir à Shakespeare l'un de ses rôles. N'est-il pas plus logique de penser qu'un membre de la Cour, fanatique des choses du théâtre comme William Stanley, a pu connaître, à son retour de voyage, cette pièce demeurée inédite, que d'imaginer une communication faite, sept ou huit ans après la représentation, à l'acteur de Stratford, qui n'avait alors rien à démêler avec la Cour. M. Lee insiste ensuite sur les passages de « high poetic spirit » qui ne manquent pas

dans la pièce et sur l'étourdissante drôlerie des reparties de Launce et de Speed [1].

1. Je ne connais rien de plus absurde que le reproche si souvent adressé à l'auteur des *Deux Gentilshommes* au sujet de sa prétendue ignorance de la géographie italienne. Depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, on a signalé, un nombre infini de fois, pour prouver l'ignorance de Shakespeare et en même temps la spontanéité toute miraculeuse de son génie, ce fait qu'il fait venir la marée jusqu'à Vérone (acte II, sc. 3). Il n'y a qu'à lire le passage pour voir qu'il ne s'agit que d'une allusion destinée à amener une suite de jeux de mots et de plaisanteries populaires qui doivent réjouir Panthino et Launce, deux parfaits valets, en même temps que leur auditoire. Tout l'acte II offre une série de calembours poursuivie entre ces deux personnages et Speed, autre valet de la plus belle eau. Si nous appliquions à Rabelais des remarques du genre de celles qui ont été faites sur les prétendues bourdes de Shakespeare, sans tenir compte des jeux de mots ni des déclarations fantaisistes destinées à les amener, nous arriverions pareillement à des conclusions burlesques. En prenant à la lettre les plaisanteries du poète, on s'expose à des erreurs de jugement qui faussent toute compréhension juste de ses œuvres.

CHAPITRE VII

PEINES D'AMOUR PERDUES

**LA REPRÉSENTATION DES « NEUF PREUX »
LES ALLUSIONS DE LA PIÈCE. SON FOND HISTORIQUE
LA COUR DE NAVARRE
UN DRAME D'AMOUR DE CETTE COUR
ET L'ÉPISODE D'OPHÉLIE**

I

La série des concordances va continuer de se dérouler, d'une manière aussi surprenante que décisive, avec le spectacle des *Neuf Preux*. On sait que cette représentation, annoncée à la fin de la scène première de l'acte V de *Peines d'Amour perdues*, est donnée devant la cour de Navarre, au cours de la scène suivante, par Grossetête[1], Messire Nathaniel, curé, le pédant Holofernes, Papillon et l'Espagnol Armado. Posons tout de suite la question de savoir où a pu avoir lieu, *au temps de Shakespeare*, une représentation de ce genre. La réponse sera la même pour tous les cas analogues, qu'il s'agisse de cette comédie ou du *Songe d'une*

1. Nous adoptons les équivalents français des noms anglais (Costard, etc.).

nuit d'été, l'histoire dramatique de l'époque d'Élisabeth et de Jacques Ier nous ramène invinciblement vers Chester et, selon toute apparence, vers Chester seulement. Sur ce terrain comme sur plusieurs autres, notre démonstration va se trouver renforcée par des arguments si saisissants qu'il sera impossible aux esprits les plus prévenus d'en méconnaître la portée.

Le seul *pageant* où paraissent les *Neuf Preux* dont nous trouvions la trace à l'époque qui nous intéresse ici, est celui qui fut représenté à Chester et dont le curieux programme, conservé dans un manuscrit (Harl. mss. 2057, f° 31), nous fournit un certain nombre d'indications curieuses sur les costumes des personnages et sur l'ordre dans lequel ils devaient paraître devant le public. Chacun des neuf Preux se présente revêtu d'une armure complète, comme cela se trouve également bien spécifié dans *Peines d'Amour* ; chacun d'eux est accompagné d'un écuyer qui porte devant lui son bouclier et son pennon d'armes. Viennent ensuite les neuf Preuses, puis les quatre Vertus, les trois Grâces et ensuite une déesse d'abondance (*Cornucopia*) qui correspond à la Cérès de la mascarade de *La Tempête*, enfin les quatre Saisons de l'année, *Ver*, *Œstas*, *Autum* et *Hiems*[1]. Or, coïncidence frappante,

1. Elles sont conduites par le Temps. Le costume de l'automne est d'une couleur à laquelle Shakespeare a fait plus d'une fois allusion et qui a suggéré plusieurs commentaires, la couleur tawny : « Autum in a tawny gowne with faded leaues after whom shall be drawne, ferst a plowe then a man soing otes after him the narrow. »

nous voyons le spectacle des *Neuf Preux* de *Peines d'Amour* se terminer également par la venue de deux Saisons : *Hiems*, l'Hiver, et *Ver*, le Printemps qui chantent chacune sa chanson. Nous savons par la mention finale du programme manuscrit (Harl. mss. 2057) que le *pageant* où figurent les *Nine Worthies*, organisé par les habitants de Chester, fut représenté le 1er août 1621, mais il est bien évident que ce spectacle, comme tous ceux de même nature, existait antérieurement à cette date. Il s'agit là d'un des *pageants* chers aux cœurs des citoyens de cette ville et dont les représentations étaient, sinon annuelles, du moins fréquentes. Voilà donc un lien d'une signification singulière qui peut être établi entre le *pageant* de *Peines d'Amour perdues* et celui de Chester [1]. Dès le seuil de cette étude sur la pièce par laquelle Shakespeare a débuté, nous rencontrons le nom de la ville de prédilection de William Stanley.

Mais il est un autre rapprochement d'une portée plus probante encore et sur lequel Greenstreet a eu le mérite d'appeler l'attention, il y a vingt-sept ans. Sa suggestion, formulée en cinq ou six lignes, ne fut prise alors, ni depuis, en considération par personne ; nous allons la reprendre en y ajoutant

1. Un éditeur de Shakespeare, Charles Knight, qui n'a jamais eu le moindre doute sur l'authenticité des œuvres de l'auteur de Stratford, a aperçu le premier, dès 1842, ce lien entre les deux œuvres : « In this manuscript of the Harleian Collection, which is a Chester pageant, with illuminations, the *Four Seasons* conclude the representation of the *Nine Worthies. Shakspere must have seen such an exhibition, and have thence derived the songs of « Ver » and « Hiems »*.

les développements et comparaisons de textes qu'elle comporte et qui lui confèrent une vraisemblance beaucoup plus grande.

Il existe une publication faite en 1584 par un certain Richard Lloyd d'une composition en vers susceptible d'être déclamée et relative à la légende des neuf Preux. Chacun de ceux-ci comparaît à son tour ; il se nomme, donne une définition de son personnage et raconte au public ses aventures et ses exploits. Josué, *Hector*, David, *Alexandre*, *Judas Machabée*, Jules César, Arthur, Charlemagne et Guy de Warwick se présentent tour à tour. Il s'agit donc d'une série de monologues comme dans notre pièce. Rappelons que dans son *pageant* de *Peines d'Amour*, Shakespeare n'en a nommé que cinq, par suite de l'interruption du divertissement : Hector, Pompée le Grand, Alexandre, Hercule et Judas Machabée [1]. Dans l'ouvrage de Richard Lloyd, chaque Preux, nous l'avons dit, se présente en se nommant : « Je suis Hector. — Je suis Alexandre, etc. » De même le premier des Preux qui paraît dans la pièce de Shakespeare dit : « Je suis Pompée, Pompée surnommé le gros, — ou plutôt, sur la cor-

1. Remarquons que Guy de Warwick, originaire du comté dont Shakespeare était originaire et d'où il venait d'arriver, ne figure pas dans l'énumération des Preux de *Peines d'Amour perdues*. Il serait véritablement extraordinaire que le Stratfordien n'eût pas songé à faire un sort au représentant chevaleresque de son pays natal et qui en portait le nom. L'unique allusion faite à *Sir Guy* dans le théâtre shakespearien se rencontre dans *Henri VIII* (acte V, sc. 4, v. 22), c'est-à-dire dans une partie de la pièce que les critiques sont unanimes à ne pas attribuer à Shakespeare.

rection faite aussitôt par Dumaine — le grand ». Dans toutes les déclarations des Preux de Lloyd, nous avons exactement la même formule [1].

JOSUA. — I am the worthie conquerour Duke Iosua the great.

ALEXANDER. — I am the great and worthie King...

CHARLEMAGNE. — I am the Emperour Charlemaine, surnamed Charles the great, etc.

On peut dire, en tenant compte de l'allure ridicule dont Shakespeare agrémente ses *Neuf Preux*, que le procédé et le ton sont les mêmes : ton glorieux et emphatique, sérieux chez Llyod, burlesque chez Shakespeare, comme l'exigent la conduite et le caractère de sa pièce. Chaque déclamation de grand guerrier est suivie, chez Lloyd, d'une sorte de moralité. L'ensemble des neuf tirades des Preux mis en scène par cet auteur est précédé d'une description des proportions corporelles et de l'armure de chacun des illustres figurants. Or, nous retrouvons cette même préoccupation chez Shakespeare, par exemple, dans l'épisode d'Hector. Citons d'abord le passage de *Peines d'Amour* :

Entre ARMADO *armé et représentant Hector.*

BIRON. — Cache ta tête, Achille, voici venir Hector sous les armes.

DUMAINE. — Quand bien même mes plaisanteries devraient m'être rendues, je veux m'égayer maintenant.

1. Nous citons le texte anglais de Lloyd parce que l'ouvrage étant fort rare se trouve être d'un accès difficile, tandis que nous pouvons citer, dans la traduction, les passages de Shakespeare dont le texte anglais se trouve partout.

Le Roi. — Hector n'était qu'un Troyen de jeu de cartes comparé à celui-ci.

Boyet. — Mais est-ce Hector ?

Le Roi. — Je crois qu'Hector n'était pas si carrément bâti.

Longueville. — Il a la jambe trop forte pour Hector.

Dumaine. — Il a plus de mollet, certainement.

Boyet. — Non, il est très bien comme cela, en culottes courtes.

Biron. — Ce ne peut être Hector.

Dumaine. — C'est un dieu ou un peintre ; car il prend des poses...[1]

Voici maintenant le texte de Llyod :

Hector was indifferent tall, well compact and strong withall,
Courteous, quicke, and deliuere of might, in armes a very goodly Knight :
His head was white and curld I finde, his beard was white, he was sandblinde,

1. Une concordance frappante qui se révèle entre les trois pièces shakespeariennes : *Peines d'Amour*, *Hamlet et le Songe*, au cours desquelles se déroule une représentation théâtrale, est celle-ci: dans les trois pièces, des princes et des grands seigneurs, qui forment l'auditoire, coupent le dialogue des acteurs de leurs remarques plaisantes et de leurs lazzis ; toute allusion, tout propos susceptible d'une interprétation humoristique provoque leurs ripostes. Dans ces propos, l'ironie n'est cependant pas exempte de bienveillance. Il y a de plus, dans le *Songe*, une indulgence visible à l'égard des acteurs et de leur bonne volonté. Evidemment, celui qui a conçu ces scènes et reproduit cet aspect d'un parterre de hauts personnages avec tant de justesse, avait éprouvé par lui-même les sentiments qu'il exprime d'une manière si heureuse ; il les avait ressentis au milieu d'un auditoire de même nature. Ce n'est pas du côté des acteurs qu'une pareille vérité aurait pu se rencontrer : pour l'atteindre avec ce sens des nuances et de la réalité, il fallait être le spectateur de haut rang, courtois et patient, — comme Thésée, — qui revit dans ces scènes si vivantes.

And somewhat he did lispe also, a gentler wight no man might know :
He bare two Lyons combatand, or in asure (I vnderstand)[1].

Il est clair que le premier portrait se présente comme une charge humoristique du second.

Dans Shakespeare, Alexandre, représenté par Nathaniel, se présente en disant :

Lorsque je vivais dans le monde, *j'étais le maître du monde* ;
A l'orient, à l'occident, au nord, j'étendis ma puissance conquérante :
Mon écusson déclare clairement que je suis Alissandre.

Suit un échange de plaisanteries entre les spectateurs : Boyet, Biron et la princesse.

Grosse-tête, *à messire Nathaniel.* — Oh ! Messire, vous avez déprécié Alissandre le Conquérant. On vous effacera pour ce fait des tapisseries ; votre lion qui tient sa hache d'armes, assis sur un escabeau, sera donné à Ajax : c'est lui qui sera le neuvième Preux.

Dans Llyod, Alexandre s'exprime ainsi :

And sawe myselfe a conquerer vnto the worlds end,...
And marched backe to Babylon, triumphing as a God,
Where all the princes, of *the east* for me made their abod.
There did I hold a paleament, *almost of all the world :*
For ouer all *the orient* I was the soueraigne Lord.

1. Dans *Peines d'Amour*, le nom d'Hector est rapproché de celui de Mars : ces deux noms sont rapprochés également, au cours du discours d'Hector, dans le poème de Lloyd.

D'autre part, dans la description de l'extérieur d'Alexandre, nous trouvons ceci :

This puissant prince and *conqueror bare in his shield a Lyon or,*
Wich sitting in a chaire hent a battel axe in his paw argent.

L'ouvrage de Llyod, qui comprend près de 1.200 vers, est ainsi intitulé :

A briefe discourse of the most renowned actes and right valiant conquests of those puisant Princes, called the Nine Worthies : wherein is declared their several proportions and dispositions, and what Armes euerie one gaue, as also in what time ech of them liued, and how at length they ended their liues.

Compiled by Richard Lloyd, Gentleman. Imprinted at *London* by *R. Warde*, dwelling at the signe of the *Talbot* néere vnto Holburne Conduit. 1584.

Quel était donc cet écrivain ? A-t-il pu exister entre William Stanley, que nous croyons l'auteur de *Peines d'Amour perdues*, et lui un rapport quelconque? Nous sommes en droit de répondre avec une certitude absolue : il existe entre les deux personnages le rapport le plus étroit, et c'est justement cette circonstance significative qui va apporter à notre démonstration une confirmation du plus haut prix, en même temps qu'elle expliquera tout ce rôle d'Holofernes sur lequel tant d'opinions différentes et tant de conjectures ont été émises, ainsi que l'intervention, au cours de la comédie, du *pageant* des *Neuf Preux*.

Richard Lloyd était tout simplement le précepteur de William Stanley : c'est lui qui accompagna en France le futur comte de Derby ; il vécut avec William à Paris et dans l'ouest de notre pays ; il le suivit sûrement en Navarre et probablement en Italie. Sa présence aux côtés du jeune voyageur est constatée par des documents officiels. Une lettre de Lloyd au secrétaire Walsingham en date du 6 août 1582, nous prouve qu'il arriva avec William à Paris, et que le précepteur et l'élève se trouvèrent ensemble à Orléans, Tours, Blois, Saumur, Angers et autres villes des bords de la Loire. Au mois d'octobre, une autre missive du même personnage nous indique que la « licence » de M. Stanley, autorisant son voyage hors d'Angleterre et son séjour à l'étranger, sans doute pour une période de trois années, était arrivée. Suivant les conseils du secrétaire d'État, il a fait visiter au jeune seigneur les villes énumérées plus haut. Il pense qu'il lui sera possible de résider avec William pendant l'hiver à Angers. Son désir serait de découvrir une résidence qui fût à l'écart des grandes routes et peu fréquentée. « Les papistes et ceux de la religion réformée vivent ici, ajoute-t-il, en excellent accord ; personne n'est contraint d'aller à l'église ; le lieu du prêche protestant est situé à huit milles, etc [1]. »

L'identité entre les deux personnages : l'auteur des *Nine Worthies*, d'une part, et le précepteur de William Stanley, de l'autre, offre tous les carac-

1. *State Papers*, *Domestic-Addenda*, Elizabeth, vol. 27 A, nos 104 et 118.

tères de l'évidence. Ce Richard Lloyd, né en 1545, fit ses études à l'école de Shrewsbury. Envoyé en France (1580) par le comte de Leicester, il dut ensuite aller en Italie pour le service du même grand seigneur. En 1582, le comte de Derby le choisit comme précepteur ou mentor de son second fils qu'il autorisait à voyager sur le continent. Il est à remarquer que Richard Lloyd fut en relations avec le célèbre John Dee, de Mortlake, mathématicien et astrologue dont nous exposerons les curieux rapports avec la famille des Derby dans le chapitre consacré à *La Tempête*. On a de lui une lettre du 20 juin 1610, adressée au roi Jacques Ier et à son Parlement, et qui accompagne un traité du même Lloyd, écrit en anglais, entrecoupé de formules latines, comme le sont les propos d'Holofernes dans *Peines d'Amour perdues* (Brit. Mus., Addit. mss. nº 19402). En 1616, il devint, par la faveur du même roi, sheriff du Montgomeryshire. On est fondé à lui attribuer un ouvrage manuscrit sur l'état de la Chrétienté, daté de 1582, qui se trouve dans l'*Harleian collection* (nº 7021). Son poème des *Nine Worthies*, publié en 1584, c'est-à-dire deux ans après les lettres qui nous le montrent suivant William Stanley dans ses pérégrinations, se trouve en particulier à la Bibliothèque bodléienne d'Oxford[1]. C'est une œuvre d'allure pédan-

1. Mon ami H. van der Linden, l'historien belge à qui l'on doit une si remarquable *Vue générale de l'histoire de Belgique*, a bien voulu me faire une copie complète du poème, d'après cet exemplaire.

Je trouve dans les catalogues du *British Museum* l'indication

tesque, où ne se révèle aucun souffle poétique, monotone, ennuyeuse, et dont le caractère justifie amplement la satire de *Peines d'Amour perdues*.

Remarquons qu'Holofernes, farci de latin, ne parle pas seulement la langue de Cicéron avec une abondance indiscrète : il fait encore des citations italiennes ; il cite, par exemple, le fameux proverbe relatif à Venise. C'est là un trait qui se justifie par ce fait que Richard Lloyd, comme on l'a vu, avait visité l'Italie avant de devenir le gouverneur de Stanley. Il avait été chargé alors de diverses affaires par le comte de Leicester, ami du comte de Derby ; on s'explique aisément qu'il soit passé du service de l'un à celui de l'autre.

D'autre part, Holofernes n'est pas simplement donné comme l'auteur probable du *pageant* des *Neuf Preux* et comme l'organisateur de la représentation : le dramaturge prend soin de spécifier qu'il a la pratique des spectacles de ce genre. Ecoutons les propos que lui adresse Armado :

« ... Le fin mot de tout cela — mais, mon doux cœur, je te demande le secret — c'est que le roi, mon doux poulet, voudrait que je présentasse à la princesse quel-

de deux ouvrages d'un Richard Lloyd, grammairien : *Artis pœticæ Musarum candidatis addiscendæ formula recens et dilucida*. Authore R. Ll (c'est-à-dire Richard Lloyd), 1653, 8° et *The Scoole Masters Auxiliaries, to remove Barbarians siege from Athens advanced under two guides. The first leading by rule and reason to read and write English dexterously. The second asserting the Latine tongue in prose and verse to its just... elegancy.* — Londres, 1654. 8°. Autre éd. en 1659 ; mais il ne s'agit pas sans doute du même personnage. Je n'ai pu faire de recherche à ce sujet.

que délicieuse ostentation, fête, spectacle, ballet ou feu d'artifice. Or, comme je sais que le curé et votre délicieux individu sont très entendus à de telles éruptions et soudaines explosions de gaieté, s'il est permis d'ainsi parler, je suis venu m'accointer avec vous afin d'implorer votre assistance.

HOLOFERNES. — Monsieur, vous représenterez devant la princesse *Les Neuf Preux*. Messire Nathaniel, pour ce qui concerne ce passe-temps, ce spectacle à représenter devant la princesse, durant la partie postérieure du jour, avec notre assistance, sur la demande du roi et de ce très galant, illustre et érudit gentilhomme, je dis qu'il n'en est aucun qui soit aussi convenable que *Les Neuf Preux*.

Holofernes fait ensuite la distribution des rôles ; il se charge de jouer lui-même plusieurs Preux.

NATHANIEL. — Mais où trouverez-vous des hommes suffisamment dignes de les représenter ?

HOLOFERNES. — Vous ferez vous-même Josué, moi, ou ce galant gentilhomme (*Armado*) Judas Machabée, ce rustre, grâce à ses grandes jambes et à son grand corps, pourra passer pour Pompée le Grand ; le page fera Hercule...

ARMADO. — Pardon, Monsieur, erreur ; il n'est pas de quantité suffisante pour faire seulement le pouce de ce héros ; il n'est pas aussi gros que le bout de sa massue.

HOLOFERNES. — Me laissera-t-on parler ? Il représentera Hercule enfant ; son entrée et sa sortie se composeront de l'étranglement d'un serpent, *et j'y joindrai une apologie pour justifier la chose* [1].

1. Quoique Hercule ne figure pas dans les *Nine Worthies* de Lloyd, on trouve cependant une allusion à un dragon tué, dans ces vers, mis dans la bouche de Guy de Warwick :

There was a Dragon in that Land, which also I did slay,
As he Lion did pursue most fiercely by the way.

PAPILLON. — Oh ! excellente idée ! De cette façon, si quelqu'un dans l'auditoire vient à siffler, vous pourrez crier : « Bravo, Hercule ! voilà que tu étouffes le serpent ! » C'est la bonne manière de rendre une sottise gracieuse, quoique peu de gens aient la grâce de faire cela.

ARMADO. — Et le reste des preux ?

HOLOFERNES. — J'en jouerai trois moi-même.

PAPILLON. — Trois fois héroïque gentilhomme...

LÉPAIS. — Je ferai un personnage dans une danse ou quelque chose comme ça, ou bien je jouerai du tambourin [1] pour les neuf Preux et je leur ferai danser une bourrée.

Holofernes dirige donc la représentation des *Nine Worthies*, et il est visible que l'œuvre lui est chère comme à son auteur. Il est encore plus évident que l'apologie ou explication du grand Hercule sera composée par lui pour la circonstance, comme il le déclare lui-même. L'insertion de cinq mots de latin en sept vers, dans ce morceau, suffirait à elle seule à le prouver. Rappelons que l'on trouve plus haut (a. IV, sc. 2) une épitaphe célèbre « improvisée » par lui sur la mort du daim, sorte de poésie prétentieuse et alambiquée qui convient tout à fait à un précepteur de grande maison quelque peu ridicule, et féru, en vrai pédant, de vocables spéciaux.

Ce n'est donc pas un ignorant. Il est instruit, surtout dans la science des mots et manie avec dexté-

1. Tout comme Tarlton, dans la gravure du temps qui le représente comme un pître, jouant à la fois du fifre et du tambourin.

rité les termes techniques, ceux mêmes de la chasse du daim, ce qui ne surprend pas chez un commensal de grands seigneurs ; il aime à causer et s'épanouit à la table des parents de ses élèves ; il se vante d'avoir de l'imagination et décrit ce don avec une ingéniosité de termes qu'il y a lieu de relever :

C'est un don que j'ai, tout simple, tout simple ; un esprit fantasque et extravagant, plein de formes, d'images, d'objets, d'idées, d'appréhensions, de motions, de révolutions qui sont engendrés dans le ventricule de la mémoire, nourris dans les entrailles de la *pia mater*, et qui sont mis au monde avec l'accouchement de l'occasion. Mais ce don est excellent chez ceux en qui il est aiguisé, et je suis heureux de le posséder.

Est-il nécessaire de dire que rien de tout cela ne se retrouve chez John Florio, l'admirable traducteur de Montaigne, en qui la presque unanimité des commentateurs ont voulu reconnaître le type d'Holofernes ? C'est là une des plus invraisemblables erreurs de l'exégèse orthodoxe shakespearienne : il n'y a pas lieu de la discuter. Pour nous en tenir aux constatations qui viennent d'être faites, quel rapport y a-t-il entre tout ce que nous savons d'Holofernes et Florio ? Est-ce que Florio, remarquable écrivain et fort estimé, s'est occupé des *Nine Worthies* ? Notre argumentation, au rebours de celle de beaucoup de critiques, s'appuie, dans l'espèce, sur des éléments réels. C'est ce que nous avons déjà essayé de faire pour l'étude de Marot, pour celle de Rabelais comme pour celle de Molière. Nous nous

en tiendrons à cette méthode, la seule qui puisse, dans les problèmes difficiles, nous conduire vers des solutions raisonnables.

On avouera qu'une telle concordance est véritablement extraordinaire : l'auteur à qui nous attribuons le théâtre shakespearien ayant un précepteur qui a composé une déclamation des *Nine Worthies* analogue à celle que compose et fait jouer le *Schoolmaster* Holofernes dans la première des pièces de Shakespeare, et que le poète a vouée pour jamais au ridicule.

Examinons comment les choses ont pu se passer. Notre reconstitution de l'histoire de *Peines d'Amour* ne fera état que d'hypothèses justifiées par les faits historiques.

William Stanley eut certainement une jeunesse quelque peu orageuse et difficile, encore que mystérieuse, comme le fut, du reste, sa vie. Quand, à l'âge de vingt et un ou vingt-deux ans, il obtint d'aller visiter le continent, la présence continue, à ses côtés, de l'homme plutôt médiocre qui avait été chargé de le surveiller et de contrôler ses actes, en qualité de précepteur ou de gouverneur, dut lui être assez pesante. Une nature si riche, si indépendante, ne pouvait guère s'accommoder d'une pareille tutelle. William n'était plus un enfant : son irritation ne put manquer d'être vive à l'égard de ce compagnon, sans doute bien intentionné, mais pédant et dépourvu de charme, qui ne le quitta point durant les premiers mois, et peut être davantage, de son beau voyage de découverte à travers le monde.

Quel contraste entre cette curiosité passionnée, cette intelligence ailée, cette divination supérieure du jeune descendant des Derby, et la lourde correction du censeur qui lui avait été imposé par la défiance de sa famille ! On voit dans la seconde lettre de Lloyd au secrétaire d'État, que sa préoccupation est de chercher pour son élève quelque gîte isolé, loin des routes fréquentées. Ce seul indice nous en dit long sur les consignes données au précepteur et le scrupule qu'il mettait à les observer. N'oublions pas que le protestantisme de Lloyd était très accentué, comme celui du quatrième comte, père du jeune Stanley, et que ce dernier resta toute sa vie sympathique aux choses catholiques et désireux de les comprendre.

Quand, après son séjour dans les villes de la Loire, en Touraine et en Anjou, c'est-à-dire dans des régions qui jalonnent la route de Navarre, William gagna le sud-ouest et le petit royaume du Béarnais[1], son attitude ironique à l'égard de Richard Lloyd trouva sûrement de faciles complicités dans l'entourage du jeune roi. J'imagine que l'on s'en

1 Nous avons montré ailleurs comment ce séjour de William en Béarn était infiniment vraisemblable. Tous les jeunes nobles anglais qui visitèrent la France à cette époque allèrent séjourner à Pau ou à Nérac. Le fait est constaté par une lettre du 9 juin 1583 de Cobham à Walsingham : « There are sundry noblemen, protestents and papists, repaired vnto the Kynge of Navarres Court... There are dyvers speciall personnes of quallitie of intention and resorte, and others too sende their children vnto that Court, understandinge of the honorable order which is there observed. » (*State Papers Foreign, France*, vol. 76). En quittant l'Anjou, Stanley gagna ainsi tout naturellement la cour de Navarre.

donna à cœur joie dans ce milieu plein d'entrain et de gaieté à l'égard du plat poète et du magister tout farci de latin, type classique du parfait pédant. Qui sait ? peut-être Richard Lloyd eut-il, à ce moment-là, l'idée malencontreuse de composer son poème et de vouloir le faire déclamer par ses jeunes et bouillants compatriotes, familiers de la cour de Navarre. On peut même se demander, sans forcer les choses, si ce nom d'Holofernes qui lui fut attribué dans *Peines d'Amour perdues* ne devait pas son origine au surnom qui lui aurait été décerné par la joyeuse bande. On pratiquait beaucoup Rabelais dans l'entourage du roi galant. Quelque spirituel lecteur de *Gargantua* a pu songer au premier et ridicule précepteur du père de Pantagruel et en affubler fort à propos le pédagogue anglais. William l'a retenu et en l'utilisant lui a fait un nouveau sort immortel.

II

Que l'auteur de *Peines d'Amour perdues* ait connu et visité la cour de Navarre, c'est ce qui tombe sous le sens, dès qu'on consent à étudier la pièce sans idée préconçue et qu'on cherche à connaître un peu l'histoire de cette petite royauté de Nérac, précisément dans les années qui avoisinent la date du voyage de William Stanley. Toutes les explications qui ont été données de cette pièce, la première du théâtre shakespearien, pour en justifier

la composition, à l'aube de la carrière dramatique de William Shakespeare, alors que chaque élément de la comédie comme aussi chaque donnée de la biographie de l'acteur de Stratford contredisent chez lui la possibilité d'une telle production : toutes les explications, dis-je, formulées depuis cent vingt ans, sont d'une telle invraisemblance, j'allais dire d'une telle pauvreté, que l'on aura peine à comprendre, un jour, comment elles ont été accréditées si longtemps. Je renvoie aux pages consacrées à John Lyly ; on y trouvera les données irréfutables qui ont été exposées au sujet des erreurs de psychologie commises en cette matière. Nos arguments, on le remarquera, ont été empruntés, en général, à des critiques chez qui la foi stratfordienne n'a jamais été effleurée d'un seul doute.

Shakespeare commence son prodigieux théâtre par cette comédie — dont personne n'a jamais pu découvrir la source, — comédie de l'allure la plus libre, spirituelle, élégante, pleine de propos raffinés, où l'esprit précieux le plus quintessencé affleure à chaque pas, et critiques et biographes n'ont pas un instant d'étonnement, proclamant à l'envi cette rencontre toute naturelle. Ce feu d'artifice continu leur paraît sortir tout droit d'un logis stratfordien. En vain, les *concetti*, les jeux de mots les plus compliqués, une fantaisie étourdissante, un badinage d'amour devant lequel celui de notre Musset, — l'élève, d'ailleurs, au premier chef du maître anglais, — risquerait presque de pâlir, donnent à cette œuvre charmante et spontanée un caractère unique

nos grands connaisseurs n'en ont cure. Le même homme qui, la veille encore, était le personnage vulgaire que l'on sait, employé aux plus médiocres besognes, nourri et vivant encore dans un milieu qui était juste aux antipodes de celui que reflète *Peines d'Amour perdues*, ce même homme fait éclore subitement cette fleur de passion courtoise et raffinée. Ce n'est pas seulement l'euphuisme qui explique et caractérise la pièce, comme on l'a dit trop souvent, avec une complète méconnaissance de son mouvement alerte, des nuances exquises de sa sentimentalité. Le poète devance ici *L'Astrée* et l'hôtel de Rambouillet, nous promenant déjà en ce pays de rêve et de galanterie qu'un Watteau, chez nous, devait seulement retrouver et peindre quelque cent vingt ans plus tard. Il est impossible de citer quand il s'agit d'œuvres de ce genre : le mieux serait de demander à chacun des lecteurs de ce livre de se remettre en contact avec *Peines d'Amour*. Il jugera ensuite, en son for intérieur, si une telle comédie n'est pas d'essence aristocratique. Celui qui l'a conçue avait dû être, quoique Anglais, le compagnon momentané des Biron, des Longueville, des Dumaine, ou de leurs émules, voire du roi lui-même. Il avait gardé un radieux souvenir de ces parfaits amoureux, de leur grâce et de leur esprit, et le jour où l'idée lui vint de composer à son tour un ouvrage dramatique, il fit appel à ses impressions, vieilles à peine de cinq ou six ans, du temps heureux où il avait vu s'épanouir, subtil et vainqueur, sous les ombrages de la « garenne » de

Nérac, l'amour à la française. Quelle pénétration du cœur humain suppose déjà cette première expérience dramatique !

En même temps, comme chez un véritable Anglais l'humour ne perd jamais ses droits, il jeta, à travers ces idylles de cour, la silhouette ridicule et quelque peu chargée du pédagogue dont la présence avait plus d'une fois contrarié ses divertissements et gêné la libre expansion de son être, comme aussi l'inoubliable et très exacte figure de Don Adriano de Armado, *a fantastical Spaniard*, une manière d'homme qu'il avait dû recontrer au cours de son voyage en Espagne, et peut-être déjà à la cour de Navarre où fréquentait, comme on peut le penser, plus d'un personnage de ce genre :

Un raffiné d'Espagne en voyage, un homme qui est au courant de toutes les modes nouvelles du monde et dont la cervelle est une mine de phrases ; un homme que la musique de sa langue frivole ravit comme pourrait le faire l'harmonie la plus enchanteresse ; un homme rempli de perfections, que le droit et le tort ont choisi pour arbitre de leur duel. Cet enfant de l'imagination, qui répond au nom d'Armado, dans l'intervalle de nos études, nous racontera en phrases sublimes les exploits de l'un ou de l'autre de ces chevaliers de la brune Espagne qui ont péri dans les querelles de ce monde. Jusqu'à quel point il vous amuse, Messeigneurs, je n'en sais rien ; mais pour moi, je déclare que j'adore l'entendre mentir et qu je veux m'en servir pour me donner la comédie.

Biron. — Armado est un très illustre individu, un homme riche en beaux mots de fabrique nouvelle, un vrai chevalier à la mode.

Ce type, à la fois d'une si concrète originalité et d'une touche nationale si juste, n'a pu être inventé de toutes pièces. Je ne crois pas qu'il ait été entrevu à Londres ni dans quelque ville anglaise par un valet d'acteurs en tournée. Une telle figure a dû être rencontrée, sinon dans le pays qui l'a vu se former, du moins dans un cadre approprié, tout voisin par le sol et par les mœurs de sa patrie d'origine. Il convient d'étudier ce seul rôle d'Armado pour imaginer avec quelle vérité parfaite le poète a prêté à ce personnage l'emphase boursouflée et ce qu'on peut déjà appeler le gongorisme de son temps. Il s'agit, comme de juste, d'une caricature, mais combien habile et ressemblante ! Une telle imitation de l'emphase espagnole, réalisée avec tant de bonheur, n'a pu être l'œuvre de quelqu'un qui ignorait l'Espagne.

Armado. — J'aime jusqu'à ce sol bas, que foule son soulier qui est plus bas, guidé par son pied qui est très bas. Si j'aime, je me parjurerai, ce qui est une grande preuve de fausseté : mais comment un amour pourrait-il être vrai lorsqu'il cherche faussement à se satisfaire ? L'amour est un lutin familier, l'amour est un diable, il n'y a pas d'autre mauvais ange que l'amour. Cependant Samson fut tenté par lui, et Samson avait une force extrême ; cependant Salomon fut séduit par lui, et Salomon avait un très sage esprit. La massue d'Hercule est trop faible contre la flèche de Cupidon, et par conséquent la rapière d'un Espagnol est sans force contre elle. La première et la seconde cause ne me tireront pas d'affaire ; l'amour ne respecte pas la parade, il n'a pas souci du duel ; sa honte est d'être

appelé enfant, mais sa gloire est de subjuguer des hommes. Adieu, voleur ! rouille toi, rapière ! fais silence, tambour [1] ! Car votre maître est maintenant au pouvoir de l'amour ; oui, il aime. Que quelque dieu extravagant des vers m'assiste, car je suis sûr que je vais devenir faiseur de sonnets. Invente, mon esprit, écris, ma plume, car je vais accoucher de volumes in-folio.

Il faut lire aussi la lettre d'amour adressée à Jacquinette (IV, 1). Citons encore un passage dont le sens sera sans doute éclairci un jour, grâce à notre identification.

Dumaine. — Hector (Armado) va le défier (Pompée qui est représenté par Grossetête).

Biron. — Certes, ne lui restât-il pas dans les veines plus de sang qu'il n'en faut pour le souper d'une puce.

Armado. — Par la ligne du pôle nord, je te défie !

Grossetête. — La ligne ! non, non, je ne veux pas me battre au gourdin à la façon des gens du nord, je veux un coup de torchon, je veux me battre à l'épée. Laissez-moi reprendre mes armes, je vous prie.

Dumaine. — Place aux Preux irrités !

Grossetête. — Je me battrai en manches de chemise.

1. Est-il possible de choisir des expressions plus caractéristiques ? Tous ceux qui sont familiers avec la littérature et le théâtre espagnols reconnaîtront la justesse étonnante du trait. Nos critiques shakespeariens ont pu lire de pareils passages sans se demander comment l'acteur de Stratford avait réussi à acquérir une culture aussi vaste et aussi topique, une connaissance aussi complète des exagérations de l'école littéraire espagnole. Une telle science lui a été conférée en vertu de je ne sais quelle inspiration mystérieuse dont on n'a jamais constaté un second exemple. Certes, il s'agit ici d'une satire du mauvais goût qui comporte un grossissement ; la littérature espagnole n'en reste pas moins admirable par bien d'autres côtés.

DUMAINE. — Très résolu Pompée !

PAPILLON à HECTOR. — Maître, laissez-moi vous déboutonner un peu plus bas. Ne voyez-vous pas que Pompée se déshabille pour le combat ? Que prétendez-vous faire ? Vous allez vous perdre de réputation.

ARMADO — Messieurs et soldats, pardonnez-moi ; je ne combattrai pas en manches de chemise.

DUMAINE. — Vous ne pouvez vous y refuser ; Pompée vous a porté un défi.

ARMADO. — Mes chers braves, je ne le veux ni ne le puis.

BIRON. Et quelle raison avez-vous de vous y refuser ?

ARMADO. — La nue vérité de mon refus est que je n'ai pas de chemise ; je porte de la laine sur la peau par pénitence.

BOYET. — Exact, cela lui a été ordonné à Rome par manque de linge[1] ; depuis lors, j'en jurerais, il n'a rien porté qu'un torchon de Jacquinette et il le porte tout près de son cœur, comme une faveur.

Quelques lignes plus bas, se trouve formulée la conclusion de cet incident burlesque.

ARMADO. — Quant à ce qui est de moi, je respire librement ; j'ai su contempler le jour de l'outrage à travers le petit trou de la discrétion, mais je me ferai réparation comme un soldat. (*Sortent les Preux.*)

Une première remarque s'impose : nous avons dit, dans l'esquisse de la vie de William Stanley, que la biographie de ce personnage, publiée au XVIIIe siècle et assurément mêlée d'étranges légendes, contient sans doute des parties moins suspectes

1. Notons l'ironie fine et juste de ce trait.

susceptibles d'être utilisées [1], surtout dans le début. D'après ce récit, le futur comte de Derby, voyageant en Espagne — évidemment en 1583, après son séjour en Navarre — y aurait été l'objet, en sa qualité d'Anglais, d'attaques et de suspicions jalouses. A la cour de Madrid, il ne rencontra qu'un accueil beaucoup moins flatteur que celui dont la cour de Paris l'avait favorisé. On chercha à le compromettre et même à le priver de liberté. Cependant un ami espagnol, qui avait conçu de lui une haute estime, l'avertit des desseins agressifs de la cour en le suppliant de quitter au plus tôt le royaume. William remercia froidement son conseiller et prit fort mal l'avis, qu'il considéra comme une provocation à la lâcheté. Il lui demanda réparation de cette injure. Après trois duels successifs qui tournèrent à l'avantage de Stanley, en amenant de graves blessures pour son adversaire, il se vit obligé, pour échapper au sort qui le menaçait, de quitter Madrid. Il parvint à repasser les Pyrénées et à arriver en France, caché sous l'habit d'un frère mendiant, — le même déguisement auquel recourt le duc dans *Mesure pour mesure*. Il faudra examiner si cette anecdocte repose sur des

1. C'est l'opinion de M. Greenstreet (*Further Notices*, p. 6), qui croit que ce biographe, assurément d'esprit peu critique, a dû avoir cependant accès aux archives de la famille des Derby et utiliser des lettres missives qui ont, depuis, disparu complètement. On sait, d'autre part, que les deux châteaux seigneuriaux des Derby ont beaucoup souffert au XVII[e] siècle, au cours de la guerre civile, et qu'ils ont perdu dès lors la plus grande partie de leurs belles archives.

données sérieuses. Bien que l'adversaire de notre Anglais ait été dans l'espèce un seigneur digne de considération, on serait en droit de penser que Stanley a voulu, dans cette première pièce, écrite peu d'années après son séjour en Espagne, tourner en ridicule les provocations trop fréquentes et dépourvues de sincérité auxquelles il avait dû assister plus d'une fois. Les mauvais procédés de certains Espagnols et leurs rodomontades reçurent ainsi, de sa part, une spirituelle censure. Que dire du dernier trait, si adroitement amené, du pauvre Armado manquant de chemise ? Une donnée de ce genre, topique et suggestive au plus haut point, paraît bien dériver d'une observation réaliste. Sans recourir à une hypothèse aventureuse, on peut y voir une manière de symbole propre à résumer sous une forme saisissante un ensemble d'impressions vécues.

Il importe de noter que le poète n'a eu garde de confondre l'emphase espagnole avec l'affectation française. Chaque nuance d'exagération est traduite avec une clairvoyance qui étonne et qui dénote une sympathie frappante à l'égard des mœurs et de la manière de sentir des Français. Rien ne pouvait, semble-t-il, suppléer en ce domaine délicat à l'expérience acquise dans chacun des pays intéressés.

III

Que dire maintenant du côté proprement sentimental ? Il n'existe sûrement pas dans la littérature de cette époque, même en France, un dialogue amoureux plus alerte, plus piquant, qui reflète avec plus de finesse le ton de la bonne compagnie et spécialement celui de la cour française. Quelle convenance et quelle vivacité dans les moindres propos de la princesse et des deux dames de sa suite ! Celui qui les a fait parler ainsi avait connu par lui-même cette fleur de civilisation du temps des Valois dont sa pièce nous apporte le parfum, et ce sont ses souvenirs qui transparaissent visiblement dans toutes ces conversations charmantes.

Le début de la comédie [1] en constitue l'une des parties les plus neuves et les plus vivantes. Le roi de Navarre a décidé, d'accord avec ses trois compagnons préférés, Biron, Dumaine et Longueville, de renoncer à toutes les voluptés de la vie : tous quatre entrent en guerre contre leurs propres affections et l'énorme armée des désirs du monde :

1. Toutes les éditions, biographies et études critiques relatives à Shakespeare traitent naturellement de cette pièce. Il existe aussi de nombreux articles sur *Peines d'Amours perdues*, par exemple : un de S. Lee dans *Gentl. Magaz.* oct. 1880, un du même dans *Transactions of the New Shakspere Society*, pt. III p. 80 . Je n'ai pu consulter moi-même celui du *Shakesp. Jahrbuch* (*Weimar*), XXXI. p. 200. Mon ami M. H. van der Linden m'en a envoyé le résumé.

Navarre, déclare le souverain, sera la merveille de la terre et notre cour une petite Académie où la philosophie sera mise en action, au sein de la contemplation et du repos. Tous trois avez juré de vivre avec moi pendant un terme de trois années comme mes compagnons d'étude, et d'observer les statuts qui sont rédigés dans la cédule que voici : vous avez prêté vos serments, maintenant signez vos noms...

Longueville ratifie pleinement la convention ; Dumaine, pareillement :

La grossière jouissance des plaisirs de ce monde, [je] l'abandonne à de plus vils esclaves du monde grossier. Je dis adieu et je meurs à l'amour, à la richesse, à la pompe, en compagnie de tous ceux qui vivent dans la philosophie.

Biron, seul, fait d'amusantes réserves ; il est prêt à étudier trois ans comme les autres :

Mais il y a d'autres strictes obligations : par exemple, celle de ne pas voir de femmes pendant tout ce temps, qui, je l'espère bien, n'est pas couchée par écrit...

Même réflexion sur les jeûnes : un jour par semaine et le reste du temps, un seul repas par jour ; le sommeil réduit à trois heures par nuit :

Oh ! ce sont là des vœux trop austères, trop durs à tenir : ne pas voir de dames, étudier, jeûner, ne pas dormir !

Le Roi. — Vous avez prêté serment de vous passer de tout cela.

Suit l'amusante discussion sur le rôle et le but de l'étude. Biron, toujours opposant spontané dans ses reparties et bon épicurien, fait franchement le procès de l'étude.

Le Roi. — Ces choses-là sont des obstacles qui font échec à l'étude et dressent nos intelligences au goût des vains plaisirs.

Biron. — Parbleu ! tous les plaisirs sont vains. Mais de tous, le plus vain est celui qui, acheté par la peine, ne procure que la peine ; celui qui consiste à rester les yeux péniblement collés sur un livre pour chercher la lumière de la vérité, pendant que cette même vérité aveugle traîtreusement ces mêmes yeux de son aspect éclatant... Etudiez plutôt pour apprendre comment on peut réjouir son œil en le fixant sur un œil plus beau qui, s'il vous éblouit, vous servira cependant de phare et vous rendra la lumière dont il vous avait privé. L'étude est comme le glorieux soleil du ciel qui ne veut pas être épié de trop près par d'impertinents regards. Vos culs de plomb assidus ont gagné peu de chose en dehors d'une chétive autorité due aux livres d'autrui. Ces parrains mortels des lumières du ciel, qui donnent un nom à chaque étoile fixe, ne retirent pas plus de profit de leurs nuits brillantes que ceux qui se promènent sous leur clarté sans savoir ce qu'elles sont. Trop connaître est ne rien connaître que du vent...

Le Roi. — Quel savoir il met à raisonner contre le savoir !

Dumaine. — Très méthodiquement argumenté pour empêcher toute bonne méthode.

Longueville. — Il sarcle le blé et en même temps il laisse croître l'ivraie.

Biron. — Lorsque les oiseaux couvent, le printemps approche.

DUMAINE. — Qu'est-ce que cela veut dire ?
BIRON. — Qu'il y a temps et lieu pour chaque chose.

Notre bouillant compagnon se décide à signer. Après quoi, nous entendons lire par lui les règlements spéciaux édictés touchant les futurs rapports des quatre « conjurés » avec les femmes. Cependant, l'incorrigible Biron rappelle avec malice la prochaine arrivée de la fille du roi de France, « une vierge d'une grâce et d'une beauté accomplies ». Elle vient en ambassade pour traiter avec le jeune souverain de la Navarre de la cession de l'Aquitaine à son père. Toutes les précautions prises contre la fréquentation des femmes risquent maintenant de devenir inutiles.

Cet article aura donc été rédigé en vain, ou c'est vainement que la princesse si admirée sera venue ici ..
LE ROI. — Nous sommes bien obligés de faire exception pour cet article. La princesse doit loger ici de toute nécessité.
BIRON. — La nécessité nous rendra tous parjures trois mille fois avant que ces trois ans soient écoulés, car chaque homme naît avec ses penchants particuliers qu'une grâce spéciale et non sa volonté maîtrise. Si j'enfreins mon serment, ce mot me servira d'excuse ; je serai parjuré par pure nécessité. Donc j'appose mon nom au-dessous de tous ces articles sans exception : que celui qui les enfreindra, aussi peu que ce soit, porte la peine d'une honte éternelle. Les tentations sont pour les autres comme pour moi ; mais je crois bien, malgré la répugnance que j'ai montrée, que je serai le dernier à garder mon serment. Mais ne nous sera-t-il pas accordé quelque amusante récréation ?

Qu'on remarque au passage cette réflexion ingénieuse qui témoigne d'une véritable expérience des hommes : le plus indépendant en apparence sera peut-être le plus scrupuleux gardien de sa parole.

Annonce de la venue d'Armado et portrait de ce personnage cité plus haut. Incident comique de Grossetête et de Jacquinette. Sévérité du roi à l'égard du délinquant. Très fine esquisse du point de vue moral que le poète développera d'une manière si admirable dans *Mesure pour mesure.* Scène pleine d'humour et de vérité dans laquelle Armado et Papillon nous sont présentés. Effusions impayables d'Armado amoureux.

Au début de l'acte II, arrivée de la princesse de France avec trois dames d'honneur, Rosaline, Maria et Catherine, et deux seigneurs de sa suite, Boyet et Mercade. Conversation pleine de piquant qui nous livre la psychologie raffinée de chacun des trois compagnons du roi, connus déjà, grâce à diverses rencontres [1], des trois compagnes de la princesse.

Navarre, ainsi qu'on appelle plus d'une fois le roi dans la pièce, entre avec ses courtisans et sa suite. Les dames mettent leurs masques. Compliments de bienvenue empreints d'une préciosité de bon aloi. La princesse remet un message écrit de son père au roi. Nous apprenons presque aussitôt le but des négociations qui vont s'engager : « l'objet

1. On verra plus loin l'importance exceptionnelle de ces données.

du litige n'est rien moins que l'Aquitaine, le douaire d'une reine ».

Le Roi. — Madame, votre père réclame ici le payement de cent mille écus, qui ne font qu'une moitié de la somme entière déboursée par mon père dans ses guerres. Cependant supposons que mon père ou moi ayons reçu (et ni l'un ni l'autre ne l'avons reçue) une telle somme, il reste encore à payer cent mille écus en garantie desquels une partie de l'Aquitaine reste entre nos mains, quoique cette partie ne soit pas estimée à la valeur de cette somme. Si donc le roi, votre père, voulait nous rembourser seulement cette moitié qui reste encore due, nous lui céderions nos droits sur l'Aquitaine et nous entretiendrions amitié sincère avec Sa Majesté. Mais il semble peu que ce soit là son intention, car il nous demande de lui rembourser cent mille écus et ne parle pas de rembourser lui-même les cent mille écus qui feraient revivre ses droits sur l'Aquitaine, dont nous nous serions volontiers débarrassés car nous aimerions mieux avoir l'argent prêté par notre père que l'Aquitaine mutilée comme elle l'est. Chère Princesse, si ses demandes n'étaient pas si déraisonnables, votre belle personne aurait obtenu de mon cœur des concessions même peu raisonnables, et vous seriez retournée satisfaite en France.

La Princesse. — Vous faites au roi, mon père, une trop grande offense, et vous offensez vous-même l'honneur de votre nom, en feignant d'ignorer que vous avez reçu ce qui vous a été si loyalement payé.

Le Roi. — Je proteste que je n'ai jamais entendu parler de cela. Si vous pouvez me prouver qu'il en est comme vous le dites, je rendrai l'argent ou je céderai mes droits sur l'Aquitaine.

La Princesse. — Nous vous prenons au mot. Boyet, vous pouvez produire des quittances de cette somme signées de différents officiers de Charles, son père.

Le Roi. — Montrez-les moi.

Boyet. — Avec l'agrément de Votre Grâce, le paquet qui contient ces quittances et d'autres papiers relatifs à l'affaire n'est pas encore arrivé ; demain, nous vous les mettrons sous les yeux.

Le Roi. — Cela me suffira ; dans cette entrevue je céderai à toute demande raisonnable.

Echange de propos rapides, souvent à double entente, pleins d'imprévu, d'ironie et de fine malice, entre les courtisans et les dames masquées. Celles-ci restent seules avec Boyet, qui a déjà pressenti l'amour naissant de Navarre pour la princesse.

Je vous réponds de l'Aquitaine et de tout ce qui lui appartient, si seulement vous voulez lui donner à ma considération un baiser d'amour.

Acte III. — Nouvelle scène entre Armado et Papillon, où fourmillent les allusions et les mots imagés. Grossetête se joint à eux. Biron qui survient, le charge de remettre un billet cacheté à Rosaline. Effusions du jeune seigneur. Hommage un peu leste rendu à Cupidon par Biron, l'impertinent Biron, qui donnait naguère le fouet à l'amour et qui faisait l'office de bedeau contre les soupirs passionnés :

Moi le critique... de ce senior-junior, de ce nain-géant, don Cupidon, régent des rimes d'amour, seigneur des bras croisés, souverain consacré des soupirs et des gémissements, suzerain de tous les badauds et de tous les mécontents, prince redouté des cotillons, roi des braguettes, suprême empereur et grand général de tous les porteurs de réprimandes. O mon petit

cœur ! Vais-je donc maintenant devenir un de ses aides de camp et porter ses couleurs, enrubanné comme le cerceau d'un saltimbanque ? Comment ! moi aimer, moi solliciter ! moi chercher une épouse ! chercher une femme qui ressemble à une horloge allemande qu'il faut toujours réparer... Et ce qui est pis que tout, me parjurer ! Et encore de trois femmes, aimer la pire, une coquette pâlotte, avec des sourcils de velours et deux billes de poix fichées dans le visage en guise d'yeux...

Quand s'ouvre le IVe acte, le roi, la princesse, ses dames d'honneur et tous les seigneurs sont en chasse dans le parc ; curieux dialogue de la princesse avec le garde-chasse. Celle-ci intercepte, avec Boyet, une lettre d'amour, censée de Biron et destinée à Rosaline : « Boyet, vous savez découper, éventrez ce poulet. » Hélas ! ce n'est pas de Biron, mais simplement de Don Adriano de Armado : poulet boursoufflé et amphigourique ; mais il s'en découvre un autre : celui-là vraiment de Biron pour Rosaline. Toutefois, l'erreur, volontairement, n'est pas réparée. La princesse ne veut pas prendre la lettre et la laisse à son porteur. Conversation à bâtons rompus, émaillée de jeux de mots.

Maintenant Holofernes apparaît, flanqué de Nathaniel et de Lépais. C'est lui qui va célébrer en vers la chasse précédente : office très exact et tout indiqué de la part d'un précepteur de bonne maison. On a parlé plus haut de son célèbre poème sur la mort du daim. Remise à Jacquinette de la lettre de Biron destinée à Rosaline. Texte du son-

net [1]. Commentaires d'Holofernes. Biron survient un papier à la main.

Par le ciel ! j'aime : c'est là ce qui m'a appris à rimer et à être mélancolique [2] ; et voici un fragment de mes rimes et voici ma mélancolie...

Quelqu'un vient, lui aussi avec un papier ; il grimpe sur un arbre pour observer le nouveau venu : c'est le roi.

Biron, *à part.* — Blessé par le ciel ! Continue, doux Cupidon : tu l'as frappé sous la mamelle gauche avec ton arbalète. Des secrets, sur ma foi !

Navarre lit son poème. Il laisse tomber le papier à terre : « Feuilles charmantes, cachez ma folie. » Longueville s'approche lisant à son tour.

Biron, *à part.* — Encore un fou fait à ta ressemblance qui s'approche.

Les deux apartés continuent. Et combien jolie la réflexion de Biron, toujours dans son arbre, après l'audition du poème :

Biron, *à part.* — Voilà bien la vraie veine du cœur, qui fait d'une créature charnelle une divinité, et d'une jeune oie une déesse : pure, pure idolâtrie. Le ciel nous ramène, le ciel nous ramène ! car nous sommes fort égarés.

1. On sait qu'il se retrouve dans *Le Pèlerin passionné*, comme ceux de Longueville et de Du Maine.
2. Le mot de Jacques, plus tard, dans *As You Like It*.

Même scène avec Dumaine. Double aparté : lecture du poème.

Je vais envoyer ceci et quelque chose encore de plus clair, pour exprimer l'âpre souffrance de mon sincère amour. Oh ! si le roi, Biron et Longueville pouvaient être amoureux aussi ! Le péché servant d'exemple au péché effacerait de mon front cette marque de parjure ; car personne n'offense, là où tous partagent la même faiblesse.

Reconnaissance mutuelle des quatre poètes amoureux. L'ironie coutumière de Biron s'en donne à cœur joie.

Pitié de moi ! avec quelle patience je me suis tenu caché à regarder un roi transformé en moucheron, le grand Hercule fouettant une toupie, le profond Salomon fredonnant une gigue, Nestor jouant à la poussette avec les enfants, et Timon le satirique riant devant de frivoles jouets[1] ! Où est le siège de ton chagrin, dis-moi, bon Dumaine ? Où est le siège de ta souffrance, aimable Longueville ? Où est le siège de la souffrance de mon Suzerain ? Dans le cœur chez tous les trois. Holà ! un cordial !

Le roi trouve la plaisanterie amère. Biron feint de se trouver trahi par ses compagnons : lui seul est resté fidèle à son serment... « Quand m'entendrez-vous faire l'éloge d'une main, d'un pied, d'un visage, d'un œil, d'une démarche, d'une attitude ?... »

Mais sa lettre, apportée par Jacquinette, le trahit

1. Il y a là, évidemment, une réminiscence du second livre de Rabelais.

à son tour. Ils se reconnaît coupable, de la meilleure grâce du monde. Quel entrain dans son aveu !

Biron. — Doux Seigneurs, doux amants, oh, embrassons-nous ! nous sommes aussi fidèles à notre parole que la chair et le sang peuvent l'être : il faut que la mer ait son flux et son reflux, il faut que le ciel montre sa clarté ; le jeune sang refuse d'obéir à un vieux décret ; nous ne pouvons mettre obstacle à la fin pour laquelle nous sommes nés : ainsi, de toutes façons nous devons être parjures.

Chacun des quatre complices célèbre, à son tour, la beauté de celle qu'il aime en termes d'une poésie brûlante et imagée. C'est là une des parties les plus remarquables de la pièce. L'hommage final rendu par Biron à la puissance de l'amour, le grand maître et éducateur de ce monde, constitue un morceau d'une rare ampleur, qui témoigne d'une réflexion et d'une connaissance déjà profonde du cœur humain.

Des yeux des femmes je tire cette doctrine qu'elles sont les livres et les académies, qu'elles sont le foyer d'où jaillit le vrai feu de Prométhée... En réalité, en renonçant à contempler les visages des femmes, vous avez vraiment renié l'usage de vos yeux, et vous avez aussi renié l'étude, principe de vos serments : car où est dans ce monde l'auteur qui peut nous enseigner la beauté aussi bien que l'œil d'une femme ? La science n'est qu'une addition que nous créons nous-mêmes à notre moi .. Par ce vœu, nous avons renié nos vrais livres. . D'autres arts, à la marche lente occupent le cerveau seul et ne trouvant en conséquence que de stériles adeptes, arrivent à grand peine à montrer la mois-

son de leur pesant labeur. Au contraire, l'amour d'abord appris dans les yeux d'une dame, ne vit pas seul cloîtré dans le cerveau, mais mettant en mouvement tous les éléments, court avec la rapidité de la pensée dans toutes les puissances de notre être et donne à chacune de ces puissances une seconde puissance supérieure à ses fonctions et à son office .. L'amour est subtil comme le sphinx, doux et musical comme le luth du brillant Apollon, qui aurait pour cordes sa chevelure, et lorsque l'amour parle, les voix de tous les dieux bercent le ciel d'un murmure d'harmonie. Jamais poète n'oserait prendre sa plume sans que son encre fût trempée des pleurs de l'amour ; mais alors ses vers raviraient les oreilles sauvages et implanteraient chez les tyrans la douce humilité. Je tire donc des yeux des femmes cette doctrine : d'eux jaillissent sans cesse les étincelles du vrai feu de Prométhée : ils sont les livres, les arts, les académies qui expliquent, contiennent et nourrissent tout l'univers ; sans eux personne n'arrive en rien à l'excellence. Vous étiez donc des fous d'abjurer les femmes... [1].

On convient d'aller chercher les dames dans le parc, et pour faire la route, chacun donnera le bras à sa belle maîtresse. Pendant l'après-midi, on amusera les dames par quelque divertissement, car les festins, les danses, les mascarades, les heures joyeuses précèdent le bel amour en semant son chemin de fleurs.

La première scène du dernier acte achève de

1. Quel hymne lyrique à la puissance de l'Amour ! Voit-on l'homme de Stratford dont la vie conjugale et sentimentale fut à la fois si vulgaire et si terne, d'après tout ce que nous arrivons à en connaître, et toutes les attaches si médiocres, composer un pareil morceau ?

mettre en lumière la figure pédantesque d'Holofernes ; il se charge d'organiser, comme on l'a vu, le *pageant* destiné à distraire la noble compagnie. Conversation des dames devant le pavillon de la princesse : échange de propos qui nous livre les sentiments de chacune d'elles. Nous apprenons leurs impressions sur les vers et les cadeaux (gants, collier de perles, etc.) des gentilshommes. Belle et franche déclaration de Rosaline sur Biron. Arrivée des quatre Navarrais accoutrés à la manière des Moscovites ou Russes. Jolie scène d'imbroglio facilitée par les masques des dames. Elle refusent de danser avec les prétendus étrangers, malgré l'invitation de la musique. Comment donner une idée de ces dialogues étincelants, sans les reproduire en entier ? Citons seulement l'appréciation si fine de Boyet :

Les langues des filles moqueuses sont aussi tranchantes que le fil invisible d'un rasoir, qui coupe un cheveu si menu qu'il en est imperceptible ; leur esprit est plus fin que la finesse même, et cette conférence me paraît en donner la preuve ; leurs plaisanteries ont des ailes plus agiles que les flèches, les boulets, la pensée, le vent, les choses les plus rapides.

Les seigneurs reparaissent sous leurs costumes habituels. Remarquable portrait de Boyet brossé par Biron, et que suit une exquise confession du galant Navarrais. Scènes de dépit amoureux qu'interrompt la représentation des *Neuf Preux*, coupée par nombre de réparties de la part des nobles spectateurs. Une triste nouvelle l'interrompt : la prin-

cesse apprend la mort de son père ; elle veut aussitôt sauver la situation qui lui paraît devenir de plus en plus délicate et affirme son intention de quitter la cour de Navarre. Mélancolique réponse du roi. Justification spirituelle et émue de Biron.

... Quant à ce qui a pu sembler ridicule en nous..., vous savez que l'amour est plein d'incartades inconvenantes, tout caprice comme un enfant, tout cabrioles, tout vanité ; engendré par l'œil, il est comme l'œil plein de visions étranges, de lubies et de formes, et il passe sans cesse d'un sujet à un autre, comme l'œil se promène successivement sur tous les objets qui se présentent à ses regards.

La Princesse. — Nous avons reçu vos lettres pleines d'amour, vos présents, ambassadeurs d'amour, et dans notre virginal conseil, nous les avons estimés galanterie, comédie plaisante, courtoisie pure, pathos et boursouflures propres à faire passer le temps, mais nous n'en avons pas été autrement affectées, et nous avons pris vos amours pour ce qu'ils se présentaient, comme des amusements.

Elle prétend éprouver la sincérité de l'amour du roi et lui impose une retraite d'un an dans un ermitage solitaire et nu. Si ses sentiments résistent au temps et à l'éloignement, la princesse sera à lui. Navarre accepte. Les trois autres couples conviennent d'un arrangement semblable. Rosaline envoie le sémillant Biron, dont elle trace un si joli portrait, distraire les pauvres malades dans un hôpital. Armado épousera Jacquinette après trois années. Les deux chansons du printemps et de l'hi-

ver, si expressives l'une et l'autre, terminent cette spirituelle et originale comédie, chef-d'œuvre d'entrain, de joie et de délicate sensibilité.

IV

Il ne faut pas perdre de vue, pour l'étudier, que son texte primitif a dû subir des remaniements notables. La première édition de *Peines d'Amour perdues*, parue en 1598, est donnée comme reproduisant le texte de la comédie, telle qu'elle fut représentée devant la reine Élisabeth (à la Noël de 1597), et nouvellement corrigée et augmentée. Ce fut sans doute pour cette raison que dans les *stages directions* de l'in-quarto de 1598 le roi de Navarre est appelé simplement : le roi ; Armado, Braggart ; le page, Boy ; Holofernes, le Pédant, etc. Par contre, dans les noms de personnages du dialogue, la princesse de France est dénommée *Queen*, la reine, alors que, dans le Folio, elle porte le nom de *the Princesse of Fraunce*, la princesse de France, aux mêmes endroits (par ex. II, 1, etc.). Nous reviendrons plus loin sur cette particularité. Il y eut donc, et cela est admis par tous les critiques, deux versions successives de cette pièce. Nous estimons, après une étude attentive de la question, nous réservant de la traiter plus amplement quelque jour, que les remaniements furent précisément nécessités par ce fait que la pièce faisait allusion à des événements et surtout à des personnages contemporains. Il est

infiniment probable que la première rédaction comportait des allusions encore beaucoup plus claires et que les figures mises sur la scène étaient très nettement reconnaissables. Or, il était interdit de traiter au théâtre de matières d'Etat ou de religion. Cette prescription dut amener, selon toute probabilité, les changements spécifiés dans le titre de notre comédie. Très vraisemblablement, le roi Henri de Navarre était, dans le texte primitif, désigné sous son véritable nom ; des allusions trop transparentes furent supprimées, des faits cités modifiés et rendus plus difficiles à identifier, et ainsi de suite. J'imagine volontiers que la pièce a été représentée pour la première fois à la Cour, en 1589, par les acteurs de Lord Strange, frère de notre William, et que ce fut en raison des allusions trop nombreuses qu'elle contenait touchant des figures et des événements contemporains, que cette troupe de comédiens se vit momentanément interdire par le Lord Maire, sur l'ordre de Lord Burleigh, de continuer ses représentations [1].

Ajoutons que la pièce fut publiée en 1598, sans « licence » enregistrée au *Stationers Company's Register*, et que toutes les représentations de *Peines d'Amour* mentionnées au XVI[e] et au XVII[e] siècle eurent lieu à la Cour [2]. On a relevé, d'autre part,

1. Furness assure (éd. de *Hamlet*, p. 163) que les comédiens du Lord Amiral et de Lord Strange se virent astreints au silence pour avoir introduit des matières d'Etat et de Religion sur le théâtre.

2. Une lettre de 1604 nous apprend que la comédie de *Peines d'Amour* devait être jouée par Burbage, etc., chez Lord Southamp-

depuis longtemps, les ressemblances qui existent entre certains passages de cette comédie et les sonnets de Shakespeare. Quand l'édition de 1598 parut, c'était la première fois que le nom de Shakespeare figurait sur un titre de pièce ; celui dont nous parlons porte : by W. Skakespere. Or, depuis *Vénus et Adonis*, en 1593, jusqu'au premier Folio, toutes les œuvres publiées sous le nom de Shakespeare parurent avec le nom orthographié Shakespeare, ou très souvent aussi Shake-speare, sauf deux exceptions : celle que nous venons de citer et une édition du *Roi Lear*, de 1608, qui porte Shak-speare.

Autre observation d'une portée réelle : le texte de *Peines d'Amour* offre des erreurs et des confusions manifestes en assez grand nombre ; il y a çà et là des incertitudes notables dans le texte. Des propos sont attribués à certains personnages qui conviennent évidemment à d'autres. Ces interversions et répétitions sont évidentes. Il semble bien qu'en divers endroits l'impression ait reproduit à la fois des passages du texte original et du texte revisé. Cet aspect important de la publication de l'œuvre mérite de retenir l'attention. On doit signaler aussi, dans la pièce, l'emploi d'un certain nombre de mots rares. Quant à démêler les rapports de l'édition in-quarto avec l'in-folio, il n'y faut pas songer. Furness avoue (dans son édition, p. 6) que « de

ton devant la reine Anne, comme une vieille pièce extrêmement amusante que la reine n'avait jamais vue (*Hist. Mss. Commiss. Third Report*, 1872, p. 148).

quelque côté que nous nous tournions pour pénétrer le mystère du texte des in-quarto et du Folio, nous sommes condamnés à rester confondus (*baffled*) ».

Nous estimons qu'il ne saurait subsister aucun doute sur les faits auxquels se rapporte la première œuvre du théâtre shakespearien, malgré les modifications qu'elle a pu subir. Le souverain mis en cause est le roi Henri de Navarre, notre futur Henri IV. Quand l'auteur nous parle de saint Denis comme le patron de son royaume, c'est assurément qu'il considère Henri comme le futur maître du grand royaume voisin, si toutefois cette allusion n'est pas postérieure à l'avènement du fils de Jeanne d'Albret au trône de France.

Les trois compagnons du roi de Navarre portent trois noms célèbres à des titres divers dans l'histoire d'Henri IV. Biron est Charles de Gontaut, baron de Biron, né en 1562, — donc exactement contemporain de W. Stanley — fils d'Armand de Gontaut, lieutenant général de Guyenne. Ce personnage est bien connu comme ayant été, dès sa jeunesse, le grand ami et le soutien de Henri IV. Il accompagna son père en Guyenne, en 1577, lors des négociations qui amenèrent la paix de Bergerac. Mêlé à toutes les négociations postérieures qui eurent lieu entre son père et la galante cour de Navarre, il conquit au milieu de celle-ci une place toute particulière. Il se couvrit de gloire à Arques et à Ivry. On sait sa triste fin, à la suite d'un complot. Il y a une concordance entre son caractère et celui du Biron de *Peines d'Amour*, ce Biron que

les mille langues du monde proclament inépuisable en moqueries, plein de comparaisons comiques et de railleries agressives dont il crible les gens de toute condition qui tombent sous la coupe de son esprit.

Longueville est Henri d'Orléans, premier du nom, duc de Longueville, gouverneur de Picardie, qui défit les troupes de la Ligue à la bataille de Senlis, tint constamment le parti du roi Henri IV auquel il amena un puissant secours au siège de Dieppe, etc. Il se trouva au sacre du roi à Chartres, en 1594, et mourut accidentellement à Amiens, l'année suivante. La duchesse de Longueville, sa mère, était la tante du roi de Navarre, qui entretint avec elle d'affectueux rapports [1].

Dumaine est probablement Mayenne, duc du Maine, qui avait été en relations amicales avec Henri IV, avant de devenir son adversaire. Il est bien question dans les lettres missives de Henri IV, d'un Dumaine ou Du Mayne, comme gentilhomme de la chambre du roi de Navarre, mais ce personnage paraît trop peu important pour pouvoir faire figure à côté d'un Biron ou d'un Longueville. Remarquons qu'il y a encore un capitaine français du nom de Dumaine dans *Tout est bien qui finit bien.* Un La Roche du Maine se rencontre également à la même époque, au temps de Henri IV, de même qu'un Antoine Boyet, intendant des finances, un Mercadé ou Marcadé, un écuyer tranchant du nom de La Motte, etc.

1. L'Hôtel d'Anjou que Marguerite de Valois possédait à Paris fut vendu par elle à Mme de Longueville.

Les diverses indications concrètes fournies au cours de la pièce cadrent pleinement avec les données qui viennent d'être exposées : saint Denis comme patron de la France dont le roi de Navarre devait devenir un jour le souverain ; plusieurs mots français : allons, l'envoy [1] ; le branle (branl), danse absolument française citée deux fois et qu'aimait à danser la reine de Navarre [2]. On ne saurait omettre davantage l'allusion aux guerres civiles contemporaines faite par la princesse de France (II, sc. I, v. 224-6). Quand elle dit : « ... Nobles amis, faites la paix : cette guerre civile entre les beaux esprits [3] serait mieux employée contre Navarre et ses rats de bibliothèque, ici, elle est abusive, » son intention est, visiblement, d'évoquer les événements de l'époque. L'expression n'est pas placée au hasard mais introduite avec intention [4]. Enfin la scène se passe entièrement en Navarre, et le cadre : parc, pavillon du roi de Navarre, une autre partie du parc, etc., peut s'identifier sans peine avec le parc de Nérac. Toutes les scènes, sans exception, se déroulent sous ses ombrages, ce qui semble bien supposer que le lieu est favorisé par une température douce et agréable.

1. On pourrait citer encore *capon* et la proposition *sans*, deux mots, il est vrai, qui avaient sans doute droit de cité en Angleterre, de même que : *Madame*, *enfranchise*, *Frances*, *sequel*, etc.

2. En même temps, dit un historien, M. de Lescure, que le *passamento* italien (*passy-measures* de la *12e Nuit*) qu'on appelle aussi *passamezzo* et la pavane. Il existait un *branle de la torche*.

3. *This civil War of Wits.*

4. On s'accorde à voir une allusion à la guerre civile poursuivie par la Ligue contre Henri IV dans la *Comédie des Méprises* (III, 2, l. 127-8).

Notons que l'art des vers était pratiqué à la cour de Navarre plus peut-être qu'en aucune autre. La reine Marguerite composa de nombreux vers d'amour, Henri de même. Chacun sait que du Bartas, Pibrac et d'autres poètes encore séjournèrent volontiers au château de Nérac. Quand Marguerite fit son entrée solennelle à Nérac, montée sur une haquenée blanche, elle fut fêtée par une pastorale en trois langues de du Bartas. Le Vert-Galant s'adressait volontiers en vers à ses maîtresses. Ici encore, la rencontre de la réalité et du thème de la pièce est tout à fait sensible. Qui ne connaît la chanson de *Charmante Gabrielle*? Henri de Navarre se piquait, à l'exemple de sa grand'mère, Marguerite d'Angoulême, de sa mère, Jeanne d'Albret et de sa sœur, Catherine de Bourbon, de cultiver la poésie. La chanson que nous venons d'évoquer suffit à prouver qu'il y réussissait fort bien.

Il est inutile d'insister sur la ressemblance du roi de Navarre amoureux de *Peines d'Amour* avec notre Henri. Une part de sa popularité si profonde à travers les âges, et toujours vivace, est faite de son prestige d'amoureux audacieux et passionné. Mais nous ne saurions trop insister sur l'étonnante similitude des procédés employés par le roi de la comédie shakespearienne et par l'amant de la belle Gabrielle et de tant d'autres du Nord et du Midi.

ACTE V

SCÈNE II

Une autre partie du parc. Devant le pavillon de la princesse (de France).

[*Entrent* LA PRINCESSE, CATHERINE, ROSALINE *et* MARIA.]

LA PRINCESSE[1]. — Chers cœurs, nous serons riches avant notre départ, si les présents continuent à pleuvoir sur nous avec tant d'abondance. Une dame toute crénelée de diamants ! Regardez ce que j'ai reçu de la part du roi amoureux.

ROSALINE. — Madame, n'est-il venu rien d'autre avec cela ?

LA PRINCESSE. — Rien que cela. Ah ! si cependant, autant d'amour en vers qu'on peut en fourrer dans une feuille de papier écrite des deux côtés, *marge et tout, qu'il lui a plu de sceller du nom de Cupidon.*

ROSALINE. — C'est le vrai moyen de donner plus de *cachet* à son parrain, car voilà cinq mille ans qu'il est à la condition d'enfant.

CATHERINE. — Oui, et de rusé petit gibier de potence

ROSALINE. — Vous ne serez jamais amis ensemble ; il a tué votre sœur.

CATHERINE. — Il la rendit mélancolique, triste et morose, et c'est pourquoi elle mourut ; mais si elle avait été légère comme vous, si elle avait eu votre esprit gai, preste, pétulant, elle aurait pu devenir grand'mère avant de mourir, et c'est ce que vous deviendrez, car un cœur léger vit longtemps.

ROSALINE — Quel sens sévère, petite souris, cachez-vous sous ce mot léger ?

1. *La Reine*, dans les éd. originales.

Catherine. — Je veux dire que vous enfermez une âme légère sous une beauté sévère.

Nous avons tenu à reproduire ces dernières répliques, parce qu'il y aura un grand intérêt à rechercher dans un instant si une allusion réelle ne se trouve pas cachée dans cette mention émue de celle qui mourut d'amour. Mais le fait inattendu qui se dégage de ce dialogue, c'est le procédé de correspondance poétique et amoureuse qu'on y voit décrit, et qui est le même que celui dont usait le roi Henri. On sait que le Vert-Galant scellait toujours ses lettres d'amour d'un cachet spécial emblématique ou figurait un H avec les célèbres lacs d'amour au milieu. En outre du cachet de cire, les missives portaient d'autres emblèmes amoureux à l'intérieur aussi bien que sur l'adresse, et spécialement tout autour du monogramme de la signature : des s majuscules traversés par un trait figurant une sorte de flèche, et qui passent pour l'emblème du baiser. Il en subsiste de nombreux exemplaires. Il m'a été donné de contempler, un peu avant la guerre, le plus curieux peut-être de tous. Un amateur, le comte Le Gonidec de Traissan, a bien voulu me communiquer l'original authentique de la chanson : *Charmante Gabrielle*, écrit d'un bout à l'autre de la main même d'Henri IV, précieuse relique d'amour s'il en fût. Il s'agit de l'exemplaire que le royal poète avait adressé sous forme de lettre, dès l'achèvement de la pièce, à Gabrielle d'Estrées. Autre détail qui achève de rendre la ressemblance extraor-

dinaire : plusieurs strophes sont écrites dans la marge, et c'est justement le fait que remarque la princesse au sujet des lettres du roi de Navarre, dans *Peines d'Amour perdues*.

Il y a donc, pour ainsi dire, identité entre les deux procédés de correspondance : envoi de vers sur une feuille de papier, écrite même dans la marge, pliée comme une lettre et scellée d'un emblème d'amour réservé à ces tendres missives.

Il est encore un autre trait non moins caractéristique, indiqué au début de l'acte IV :

Une autre partie du parc.

Entrent LA PRINCESSE, ROSALINE, MARIA, CATHERINE BOYET, *seigneurs, suivants et un garde-chasse.*

LA PRINCESSE. — N'était-ce pas le roi qui éperonnait si chaudement son cheval pour lui faire pratiquer l'ascension de cette colline escarpée ?

BOYET. — Je ne sais ; mais je crois que ce n'était pas lui.

LA PRINCESSE. — Quel qu'il fût, il se montrait possédé du démon de l'escalade ! Eh bien, Seigneurs, aujourd'hui nous dépêchons nos affaires et samedi nous retournerons en France.

Il va de soi que, malgré le doute de Boyet, la constatation faite par la princesse peut s'appliquer au souverain. Autrement, l'évocation du cavalier intrépide, à cette place, n'aurait pas eu de sens. Or, les prouesses du Vert-Galant, comme cavalier, et aussi comme chasseur, sont suffisamment fameuses. On connaît celles qu'il accomplit en qualité de cavalier

pour aller rendre visite, entre deux combats, à telle de ses célèbres maîtresses. Dès sa jeunesse, il se montra audacieux et infatigable dans tous les exercices du corps, spécialement dans celui de l'équitation. Il nous paraît impossible, puisqu'il s'agit bien ici du roi de Navarre, que le poète n'ait pas introduit, dans ce passage, l'un des souvenirs que lui avaient laissés son séjour en Béarn.

Nouveau trait d'analogie, qui d'ailleurs n'est sans doute que fortuit : de part et d'autre, à la cour de *Peines d'Amour* comme à la véritable cour de Navarre, on évoque Timon le misanthrope. Biron le cite dans la scène 3 de l'acte IV, et aussi Marguerite, au cours d'une lettre écrite à son mari, dans l'automne de 1582 : « Si j'osais dire, si vous étiez honnête homme, vous quitteriez l'agriculture et l'humeur de Timon pour venir vivre parmi les hommes. » Or, coïncidence vraiment étonnante, cette allusion inattendue au goût momentané du roi pour la retraite se place juste au moment où William Stanley a pu visiter la Navarre. Elle s'accorde avec la détermination prise par le souverain, au début de *Peines d'Amour*, de vivre dans la solitude.

Ne nous lassons pas de le répéter : les commentateurs, en présence d'une comédie telle que celle qui nous occupe, si pimpante et si vivante, ne nous apportent pas la moindre donnée d'ordre psychologique. La pièce aurait été composée il y a deux mille ans, qu'on serait sans doute mieux éclairé sur ses origines, les circonstances de sa composition,

sa portée, ses dessous : seule, notre explication apporte un peu de lumière et tend à dissiper le mystère [1].

V

La concordance des faits est donc très manifeste, surtout si l'on tient compte des changements et déformations qui ont été introduits dans le second texte de la pièce, le seul qui nous soit parvenu, dans le but d'éviter les identifications trop faciles, interdites par les exigences de la politique. Chose infiniment curieuse, il nous reste des traces de la première rédaction, non seulement dans les répétitions et confusions qui apparaissent en certains endroits au cours du dialogue, mais encore dans les indications relatives à ce dialogue lui-même. On sait que plusieurs textes de pièces de Shakespeare nous livrent des noms d'acteurs ou des noms de personnages qui avaient été modifiés, laissés les uns et les autres par mégarde au moment de l'impression. Or, un précieux témoignage de ce genre nous reste dans le premier in-quarto de *Peines d'Amour* auquel personne ne paraît avoir pris garde. Dans les indications de dialogue d'un certain nombre de scènes, la Princesse de France, qui est exactement dénommée *The Princesse of France* en tête de la

1. Pour expliquer les *Neuf Preux*, on nous donne des textes très anciens, restés manuscrits, que Shakespeare n'aurait pu connaître sans un hasard extraordinaire, mais en fait de textes du XVI[e] siècle, pas un seul.

scène, est appelée *Queen*, la Reine : acte II, sc. 1, une fois, alors que partout ailleurs le texte porte *Prin.*[1] ; acte IV, sc. 1, dix-huit fois, c'est-à-dire d'une façon continue, sauf en tête de la scène ; acte V, sc. II, partout jusqu'à la fin. Cette appellation *Queen* apparaît surtout dans l'édition in-quarto de 1598 ; elle a été supprimée en plusieurs endroits dans l'édition in-folio de 1623[2]. Il y a là une survivance du texte primitif fort remarquable et que rien n'a jamais expliquée. D'après l'exposé que nous venons de présenter, la justification de cette survivance devient bien simple. Nous croyons, en effet, que la princesse de France était primitivement la reine Marguerite de Navarre et que notre comédie la représentait venant rejoindre son époux à Nérac — avec ou sans sa mère — pour y reconquérir l'amour de son mari et préparer la solution des questions multiples relatives à l'Aquitaine, à sa dot, à son douaire, etc. Quand l'auteur se trouva dans l'obligation de rendre ses personnages moins reconnaissables, il transforma la reine en princesse de France, mais l'ancien intitulé subsista çà et là, probable-

1. Chose singulière, le premier discours de la princesse qui porte *Queen* dans les in-quarto est coupé, au 9e vers, dans le second in-quarto, par une seconde indication *Prin.* Tout cela atteste les remaniements.

2 *Queen* se trouve dans les in-quarto : II, 1, v. 16; IV, 1, v. 4; V, 2, v. 48, alors qu'aux mêmes endroits ce mot se trouve remplacé par *Prin.* dans les in-folio. En tête de la sc. 2 de l'acte V, on trouve : *Enter the Ladies,* dans les in-quarto et *Enter Princesse, and Ladies* dans les in-folio. Au v. 653 de la sc. 2 de l'acte V, on trouve *Qu.* dans les in-quarto et *Clo.* dans les in-folio, etc.

ment dans les parties qui avaient subi peu ou point de remaniements. Pour ne citer qu'un seul exemple : quand je lis en tête de la scène 1 de l'acte IV :

Enter the Princesse, a Forrester, her Ladies and her Lords.

Qu[een] [1]. Wast that *the King* that spurd his horse so hard...

il m'est impossible de ne pas croire que si le mot *Queen* est demeuré dans l'in-quarto de 1598, c'est qu'il figure en quelque sorte comme un « témoin » de l'ancienne version [2]. Quand la *reine* parle du *roi*, elle parle tout simplement du roi son mari qu'elle est venue retrouver à Nérac et en Béarn.

Au reste, il subsiste dans le texte remanié plusieurs autres indices extrêmement clairs et significatifs, bien qu'ils soient restés ignorés. L'Aquitaine est appelée *douaire d'une reine* (II, I), et il est avéré que la question du douaire de Marguerite fut souvent soulevée alors et qu'elle fut intimement liée au sort de plusieurs villes de l'Aquitaine. Pendant toute la période dont il s'agit, les difficultés relatives à sa dot et à son douaire se trouvèrent constamment mêlées aux conflits dont la Guyenne était le théâtre et l'objet.

Mais il y a mieux encore : une des dames d'honneur de la princesse, au moment où celles-ci nous

1. *Queen* est aussi écrit en toutes lettres.

2. Jamais l'auteur des pièces shakespeariennes, toujours si exact dans toutes les questions de titres, n'aurait employé un mot aussi impropre que *Queen* pour désigner une princesse fille du roi de France et non mariée.

sont présentées pour la première fois, fait remarquer qu'elle connaît déjà Dumaine, pour l'avoir rencontré précédemment chez le duc d'Alençon. Or, il est parfaitement exact que la reine de Navarre, *deux mois* avant de partir pour la Guyenne et la Gascogne, en juin 1578, avait été voir son frère François, duc d'Alençon, à Alençon même et naturellement avec ses dames d'honneur. « Mon frère [François] estant lors sur son partement de Flandre, la royne ma mère partist. Je suppliay le roy de trouver bon que je l'accompagnasse pour luy dire adieu, ce qu'il me permist, bien qu'à regret. Revenus que nous fusmes d'Alençon, ayant toutes choses prestes pour mon partement, je suppliay encore le roy de me laisser aller. Lors, la royne ma mère, qui avait aussi un voiage à faire en Gascogne pour le service du roy (ce pays-là ayant besoin de luy ou d'elle), elle se résolut que je n'irois pas sans elle. Et partants de Paris... dans peu de temps nous nous fusmes en Guyenne... » Au retour de l'entrevue d'Alençon, le départ pour le Midi fut donc décidé.

La concordance est saisissante. Il en est une autre du même ordre qui ne le paraîtra pas moins. Au cours de la même scène, quand Biron et Rosaline — ou Catherine dans l'édition in-4° — s'abordent pour la première fois, ces deux personnages se disent à tour de rôle : « N'ai-je pas naguère dansé avec vous en Brabant ? » A quoi Biron répond : « Je sais bien que oui » et Rosaline : « Alors, il était bien peu nécessaire de me poser

cette question. » L'allusion est très claire; elle peut être identifiée avec certitude. Il s'agit du voyage de Marguerite de Valois, reine de Navarre, aux eaux de Spa, en 1577, voyage qui est raconté tout au long dans ses *Mémoires*. Il précède de peu, comme on le voit, ceux d'Alençon et de Nérac, ce qui explique que la jeune dame d'honneur puisse pareillement y faire allusion. Marguerite nous dit : « Mon frère s'en alloit... assiéger Issoire... et moy en Flandres » [1] et elle nomme tous les seigneurs et dames qui l'accompagnaient. Elle passa par le Câtelet, le Cambrésis, Valenciennes, « terre de Flandres », Mons, Namur, Huy, Liége [2]. Ces diverses stations furent marquées par des fêtes et des réceptions brillantes : festins, bals, etc. Les bals de Mons, de Namur et de Liége tiennent une place importante dans les récits de Marguerite [3]. L'appellation « Bra-

1. Marguerite dit encore ailleurs : « Pendant que j'allais en Flandre »... On sait que ce voyage n'était pas exempt de visées d'ordre politique. « Le comte de Lalain, sçachant que la souveraineté de Flandre appartenoit au roy de France, me représente les moiens qu'il avoit d'establir mon frère en Flandre ayant tout le Haynault à sa dévotion, qui s'etendoit jusques bien près de Bruxelles. » Une partie du Brabant faisait partie du diocèse de Liege, par ex. Louvain, chef ville, etc.

2. Au retour, elle s'arrêta à Namur, Dinan, Fleurines, Le Câteau, La Fère.

3. *Memoires*, p. 95 (éd. de la Bibl. élzév.). A Mons : « L'heure du soupper venue, nous allons au festin et au bal, que le comte de Lalain continua tant que je fus à Mons, qui fut plus que je ne pensois... Les tables levées, le bal commenca en la salle meme où nous estions, qui estoit grande et belle. » A Liege « nous passions la journée ensemble, aliants disner a quelque festin, ou après le bal, nous allions à vespres en quelque religion ; et l'après soupper se passoit de mesme au bal ou dessus l'eau, avec musique. Six sepmaines s'escoulèrent de la façon... » Il

bant » désignait fort clairement, suivant les habitudes du temps, la région qu'elle parcourut au cours de ce voyage. Aucune incertitude à ce sujet. Ce sont là deux indices qui achèvent de nous révéler le fond de réalité historique sur lequel repose le canevas de *Peines d'Amour perdues*. Ainsi les deux voyages visés dans la pièce sont ceux qui ont immédiatement précédé celui de Guyenne.

Remarquons accessoirement qu'une autre dame d'honneur, Maria, déclare (a. II, s. I) qu'elle est allée en Normandie, à un grand mariage où elle a vu Longueville qui avait, en effet, de grandes attaches avec cette province. A un autre endroit de la même scène, Boyet désigne Catherine, — d'après les conjectures de plusieurs éditeurs, — à Dumaine comme l'héritière d'Alençon. Il s'agit à coup sûr d'une personne de très haut rang, puisque l'ancienne maison d'Alençon, alors éteinte, était apparentée à la famille royale (le titre avait été relevé récemment pour François, frère de Henri III). On pourrait penser, si l'allusion s'applique plutôt à Catherine qu'à Rosaline, comme on l'a souvent conjecturé, que l'auteur a eu en vue une personne de premier rang de la cour de Navarre, petite-fille de Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, je veux parler de Catherine de Bourbon, sœur de

est bien singulier de voir Marguerite parler, dans ce récit de son voyage à Spa, des horloges allemandes, à propos de son séjour à Valenciennes, les mêmes dont Biron parle d'une façon si humoristique dans son joli morceau de la fin du III[e] acte. La rencontre est fortuite sans doute ; elle mérite toutefois d'être signalée.

Henri de Navarre, et qui vivait alors au château de Nérac. Huguenote convaincue, elle jouissait d'une réputation d'austérité, que les mœurs de la cour l'amenèrent à laisser parfois compromettre. C'est ainsi qu'elle se laissa courtiser par le comte de Soissons. On la vit même organiser des ballets et montrer les pas de l'un d'eux au grave Rosny, le futur Sully, qui, pour faire comme tout le monde, finit, lui aussi, par prendre une maîtresse.

Ainsi toutes les allusions positives se relient à l'histoire de Marguerite de Valois, et comme nous sommes, d'autre part, à la cour de Navarre, au milieu de compagnons et de contemporains notoires de Henri de Bourbon, la concordance de tous ces faits s'impose à nous avec une absolue certitude. Il y a lieu d'observer que les allusions que nous venons d'expliquer se rencontrent en majorité dans la même scène, celle où se trouve agitée entre le roi et la princesse de France la question d'Aquitaine.

VI

Revenons à l'allusion dont Celle qui mourut d'amour est l'objet. Aucune hésitation ne saurait exister au sujet de la signification de ce texte : il s'applique à une aventure réelle. Nous sommes à la cour de Navarre : ce sont les dames d'honneur de la princesse de France, c'est-à-dire de Marguerite de Valois, comme nous venons de le démontrer, qui devisent entre elles et évoquent un souvenir cer-

tainement vécu et tout à fait contemporain. Ce milieu le connaît bien, puisqu'il suffit de l'évoquer en quelques mots, sans même nommer celle qui fut l'héroïne de l'aventure, pour que chacune des dames de l'entourage de la reine de Navarre sache de qui il s'agit. Nous venons de constater que les deux voyages qui précédèrent immédiatement celui qui fait le sujet de la pièce ont été évoqués un peu plus haut avec une grande précision. Les divers éléments étudiés jusqu'ici sont donc concrets et réels. Cherchons, puisque nous tenons en main un fil conducteur véritable, si, parmi les événements qui se sont passés au même moment et dans ce même milieu, il ne se serait pas déroulé une histoire d'amour susceptible d'être rapprochée de celle que vise Catherine dans *Peines d'Amour*. Le plus simple serait peut-être, puisque nous avons déjà consulté avec fruit les *Mémoires* de Marguerite de Valois, de commencer par y recourir encore. Ouvrons ces pages si vivantes et lisons l'épisode qui vient d'être étudié du « voyage en Brabant » et au pays de Liége. Qu'y trouvons-nous ? Précisément, l'une des plus belles histoires d'amour de la fin du XVIe siècle, et ô miracle ! si voisine de la nôtre que l'identité de l'une et de l'autre ne saurait faire aucun doute. C'est bien l'histoire de celle que « l'amour rendit si mélancolique, triste et morose » qu'elle en mourut. Il s'agit d'Hélène de Tournon, fille d'une dame d'honneur de la reine Marguerite, et qui, au moment où les faits se passent, vivait avec sa mère, à la cour de cette princesse, après avoir appartenu

quelque temps à la maison de Catherine de Médicis. Son aventure émut infiniment la reine de Navarre, au point de l'amener à lui consacrer une digression de plusieurs pages dans ses *Mémoires*. L'histoire fit naturellement grand bruit dans le milieu de la cour de Navarre et y défraya longuement la chronique ; elle se déroula à Liége pendant le séjour qu'y fit Marguerite en juin-juillet 1577. On voit donc qu'elle est absolument contemporaine non seulement du voyage de Brabant, évoqué dans *Peines d'Amour*, mais aussi de celui d'Alençon qui suivit, évoqué pareillement, et du voyage en Guyenne et Gascogne qui fournit le thème de la pièce shakespearienne. Marguerite l'a narré avec un charme et un talent réels. Nul doute que toutes les personnes qui fréquentèrent à cette époque le château de Nérac et celui de Pau ne l'aient entendu souvent raconter par la reine ou ses dames d'honneur, dont la plus en vue était justement la mère de la jeune fille, morte victime de son amour.

Voici ce récit [1] :

Cette arrivée [à Liége] [2], toute pleine d'honneur et de joye, eust esté encore plus agréable sans le malheur qui arriva de la part de Mlle de Tournon ; *de qui l'histore estant si remarquable*, je ne puis obmettre à la raconter, faisant cette digression à mon discours.

1. *Mémoires* de Marguerite de Valois (éd. de la Bibl. élzév., p. 109-113.

2. La reine de Navarre était accompagnée de la princesse de la Roche sur Yon, de Mme de Tournon, sa dame d'honneur, de Mme de Mouy de Picardie, de Mme la Castellane de Milan, de Mlle d'Atrie, de Mlle de Tournon, et de sept ou huit autres

Mme de Tournon, qui estoit lors ma dame d'honneur, avoit plusieurs filles des quelles l'aisnée avoit espousé M. de Balançon [1], gouverneur pour le roi d'Espagne au comté de Bourgongne ; et s'en allant à son mesnage, pria sa mère, Mme de Tournon, de luy bailler sa sœur, Mlle de Tournon, pour la nourrir avec elle, et luy tenir compagnie en ce païs, où elle estoit esloingnée de tous ses parents. Sa mère luy accorde ; et y ayant demeuré quelques années en se faisant agréable et aimable (car elle l'estoit plus que belle, sa principale beauté estant la vertu et la grâce), M. le marquis de Varembon de qui j'ay parlé cy-devant, lequel estoit lors destiné à estre d'église, demeurant avec son frère M. de Balançon en mesme maison, devint, par l'ordinaire fréquentation qu'il avoit avec Mlle de Tournon, fort amoureux d'elle ; et, n'estant point obligé à l'église il désire l'espouser. Il en parle aux parents d'elle et de luy. Ceux du costé d'elle le trouvèrent bon ; mais son frère M. de Balançon estimant plus utile qu'il fust d'église, faict tant qu'il empesche cela, s'opiniastrant à luy faire prendre la robbe longue. Mme de Tournon, très sage et très prudente femme, s'offensant de cela, osta sa fille, Mlle de Tournon, d'avec sa sœur Mme de Balançon, et la reprend avec elle ; et, comme elle estoit femme un peu terrible et rude, sans avoir esgard que cette fille estoit grande et meritoit un plus doux traitement, elle la gourmande et crie sans cesse, ne luy laissant presque jamais l'œil sec, bien qu'elle ne fist nulle action qui ne fust très louable ; mais c'estoit la sévérité naturelle de sa mère. Elle, ne souhaitant que de se voir hors de cette tyrannie, *receust une extrême*

filles ; et d'autre part, de M. le cardinal de Lenoncourt, de l'évêque de Langres, de M de Mouy, seigneur de Picardie, de son premier maître d'hôtel, de ses premiers écuyers et autres gentilshommes de sa maison.

1. Claude de Tournon.

joye quand elle vid que j'allois en Flandres, pensant bien que le marquis de Varembon s'y trouveroit, comme il fist, et qu'estant lors en estat de se marier, ayant du tout quicté la robbe longue, il la demanderoit à sa mère, et que par le moien de ce mariage elle se trouveroit delivrée des rigueurs de sa mère. *A Namur, le marquis de Varembon et le jeune Balançon son frère s'y trouvèrent, comme j'ay dit.* Le jeune de Balançon qui n'estoit pas de beaucoup si agreable que l'aultre, acoste cette fille, la recherche, et le *marquis de Varembon, tant que nous fusmes à Namur, ne faict pas seulement semblant de la congnoistre. Le despit, le regret, l'ennuy, luy serre tellement le cœur (elle s'estant contrainte de faire bonne mine tant qu'il fust present, sans monstrer s'en soucier), que, soudain qu'ilz furent hors du batteau où ils nous dirent à Dieu, elle se trouve tellement saisie, qu'elle ne peust plus respirer qu'en criant et avec des douleurs mortelles. N'ayant nulle autre cause de son mal, la jeunesse combat huict ou dix jours la mort, qui, armée de despit, se rend enfin victorieuse, la ravissant à sa mère et à moy, qui n'en fismes moins de deuil l'une que l'aultre*[1] ; car sa mère, bien qu'elle fust fort rude, l'aymoit uniquement.

1. Un peu avant ce récit, Marguerite avait annoncé la fin de Mlle de Tournon en ces termes (p. 106) : « La fortune envieuse et traistre ne pouvant supporter la gloire d'une si heureuse fortune qui m'avait accompagnée jusque-là en ce voiage, me donne deux sinistres augures des traverses, que pour contenter son envie, elle me préparait à mon retour : dont le premier fust que, soudain que le batteau commença à s'esloingner du bord, Mlle de Tournon, fille de madame de Tournon, ma dame d'honneur, damoiselle très vertueuse et accompagnée des grâces que j'aymois fort, prend un mal si estrange, que tout soudain il la met aux haults cris pour la violente douleur qu'elle ressentoit qui provenoit d'un serrement de cœur, qui, fust tel que les médecins n'eurent jamais moyen d'empescher que peu de jours après que je fus arrivée à Liège, la mort ne la ravist. J'en diray la funeste histoire en son lieu, *pour estre*

Ses funérailles estans commandées les plus honnorables qu'il se pouvoit faire, *pour estre de grande maison comme elle estoit, mesme appartenant à la royne ma mère,* le jour venu de son enterrement, *l'on ordonne quatre gentils-hommes des miens pour porter le corps ;* l'un desquels estoit la Boessière (Bussière), qui l'avoit durant sa vie passionnément adorée sans le luy avoir osé descouvrir, pour la vertu qu'il congnoissoit en elle et pour l'inégalité, qui lors alloit portant ce mortel faix, et mourant autant de fois de sa mort, qu il estoit mort de son amour. *Ce funeste convoy estant au milieu de la rue qui alloit à la grande église, le marquis de Varembon, coupable de ce triste accident,* quelques jours après mon partement de Namur, s'estant repenty de sa cruauté, et son ancienne flamme s'estant de nouveau rallumée (ô estrange faict !) par l'absence, qui, par la presence, n'avoit peu estre esmeue, se resout de la venir demander à sa mère, se confiant, que je crois, en la bonne fortune qui l'accompaigne d'estre aymé de toutes celles qu'il recherche, comme il a paru depuis peu en une grande, qu'il a espousée contre la volonté de ses parents ; et se promettant que sa faute luy seroit aisément pardonnée de sa maistresse, repetant souvent ces mots italiens en soy mesme : *Che la forza d'amore non risguarda al delitto,* prie dom Juan luy donner une commission vers moy, et *venant en diligence, il arrive justement sur le poinct que ce corps, aussi malheureux qu'innocent et glorieux en sa virginité, estoit au milieu de cette rue. La presse de cette pompe l'empesche de passer. Il regarde que c'est. Il advise de loin, au milieu d'une grande et triste trouppe de personnes en deuil, un drap blanc couvert de chappeaux*

remarquable. » Il est clair que cet événement impressionna grandement la reine et devint le sujet de fréquents récits dans son entourage. Marguerite nous parle ailleurs (p. 102) de MM. de Varembon et de Balançon « galands et honnestes hommes ».

de fleurs. Il demande que c'est : quelqu'un de la ville lui respond que c'estoit un enterrement. Luy, trop curieux, s'advance jusques aux premiers du convoy, et importunement les presse de luy dire de qui c'est. O mortelle response! L'amour, ainsi vengeur de l'ingrate inconstance[1], *veut faire esprouver à son ame ce que par son desdaigneux oubly il a faict souffrir au corps de sa maistresse. les traits de la mort. Cet ignorant qu'il pressoit lui respond que c'estoit Mlle de Tournon. A ce mot, il se pasme et tombe de cheval. Il le faut emporter en un logis comme mort, voulant plus justement, en cette extrémité, luy rendre union en la mort, que trop tard en la vie il luy avoit accordée. Son ame, que je crois, allant dans le tombeau requerir pardon à celle que son desdaigneux oubly y avoit mise, le laissa quelque temps sans aulcune apparence de vie ; d'où estant revenu, l'anima de nouveau pour luy faire esprouver la mort, qui, d'une seule fois, n'eust assez puny son ingratitude.*

Ce triste office estant achevé, me voyant en une compagnie estrangère, je ne voulois l'ennuyer de la tristesse que je ressentois de la perte d'une si honneste fille ; et estant conviée ou par l'evesque (dit Sa Grâce), ou par ses chanoines, d'aller en festin en diverses maisons et divers jardins (comme il y en a dans la ville et dehors de très beaux), j'y allay tous les jours, accompagnée de l'evesque et de dames et seigneurs estrangers.

William Stanley, comme les nombreux jeunes seigneurs anglais qui fréquentèrent la cour de Navarre aux alentours de 1580, dut apprendre aisément cette aventure toute récente, d'autant mieux que nous savons, par la comédie, qu'il était au cou-

1. On remarquera le rythme de ce passage et de quelques autres.

rant du voyage de Brabant auquel elle se rapportait. De même que les dames d'honneur de la pièce se plaisent à rappeler les déplacements antérieurs de leur souveraine, de même elles se trouvent conduites tout naturellement à faire allusion à l'histoire la plus caractéristique, au point de vue sentimental, qui ait marqué l'un d'eux, histoire qui était restée chère à leur souveraine. Nous venons de démontrer que la reine de Navarre devait être identifiée avec l'héroïne de *Peines d'Amour*, « the Queen », et que son nom était resté dans les indications de dialogue de plusieurs scènes. Ce lien entre les deux faits est donc manifeste. Le souvenir évoqué par Rosaline et par Catherine avec un frappant accent de vérité, se rattache ainsi de la façon la plus certaine à l'ambiance, désormais connue, de la première comédie shakespearienne, toute proche, par ailleurs, des événements qui lui servent de cadre. Le drame d'amour que les deux dames de la cour de Navarre se plaisent à citer avait dû s'accomplir devant leurs yeux, sur les bords de la Meuse ; la jeune fille avait grandi dans leur intimité, et la mère de celle-ci, première dame d'honneur de la souveraine, était encore la compagne de leur vie.

VII

Mais comment nous arrêter à cette première constatation? N'en apercevons-nous pas une autre, plus importante encore, qui s'impose étrangement

à notre réflexion ? On a lu le récit qui vient d'être reproduit : l'auteur des œuvres de Shakespeare en a connu sûrement la substance, par une transmission orale. Cette émouvante aventure avait frappé son imagination, et il en usa, cette fois d'une façon plus explicite, dans la pièce qui peut être considérée comme le chef-d'œuvre éternel de son théâtre : *Hamlet*. L'idée première de l'épisode admirable entre tous d'Ophélie et, en particulier, celle de la scène si caractéristique et si poignante de ses obsèques dérivent, on n'en saurait douter après tout ce qui a été exposé plus haut, du drame d'amour qui amena la mort d'Hélène de Tournon. Qu'on relise seulement avec soin l'histoire réelle et l'épisode dramatique, dans les deux rédactions successives d'*Hamlet*, et la certitude du rapport qui unit l'une à l'autre s'imposera aussitôt à l'esprit.

Des deux côtés, un grand seigneur aime une jeune fille de haute naissance douée d'une grande sensibilité et qui fait partie de la cour d'une reine : tendresse mutuelle ; obstacle soudain, amené ici par la résistance de la famille de l'aimé, désireuse de voir l'amoureux entrer dans les ordres, et là, par l'opposition que manifeste le père d'Ophélie à l'amour d'Hamlet (a. II, sc. 2).

« Mais non, — expose Polonius à la reine, — je suis entré rondement en matière et j'ai parlé ainsi à ma jeune Demoiselle : « Le seigneur Hamlet est un prince hors de ta sphère ; cela ne doit pas être », et puis je lui ai fait la leçon pour lui dire qu'elle devait se dérober à ses entretiens, ne pas admettre

de messagers, ne pas recevoir de cadeaux. La leçon faite, mes conseils ont porté fruit [1], et se voyant repoussé, il est tombé dans la tristesse... de là dans l'égarement, etc. » En réalité, la conduite d'Hamlet, repoussé, est tout à fait semblable à celle de Varembon. De chaque côté, scènes pénibles entre les deux jeunes gens. Changement agressif de l'amoureux : son indifférence apparente (*Hamlet*, III, 1) ; il paraît renoncer à sa passion. Trouble profond de la jeune fille, en présence de cette attitude glaciale ; elle fait tout pour dissimuler son chagrin. Dans l'histoire, au moment du départ de l'aimé, la grande crise éclate à Namur, où la rencontre a eu lieu, sur le bateau de Meuse qu'il vient de quitter et où s'embarquent, avec la jeune fille et sa mère, la reine et la suite de cette dernière. Après l'adieu général, cris, douleurs mortelles de l'abandonnée. Ses souffrances morales sont telles qu'elle meurt en huit ou dix jours. Dans *Hamlet*, même processus. Le prince quitte la cour de Danemark et s'embarque pour gagner l'Angleterre. Effondrement moral de la pauvre Ophélie ; sa raison sombre. Elle se noie sans y penser, dans un cours d'eau, près d'un saule. D'un côté comme de l'autre, la crise survient après le départ de l'aimé pour un voyage. Mais ce n'est là qu'un rapprochement d'ensemble : nous allons entrer dans une série de ressemblances concrètes, bien faites pour supprimer toute incertitude. Il s'agit de la scène célèbre des

1. Elle m'a obéi comme un enfant obéissant.

obsèques d'Ophélie Quel en est le caractère essentiel ? Un amoureux qui a délaissé la jeune fille qu'il aime, ignore que celle-ci s'est laissée mourir de chagrin. Il revient, après quelque temps d'absence, dans la ville où elle est morte et rencontre, par les rues, un convoi virginal. Il s'approche curieusement, demandant quelles sont ces funérailles, et apprend qu'il se trouve devant le cortège de celle qui fut sa bien-aimée. Il devine le drame qui s'est accompli : le désespoir le saisit —, car il n'a pas cessé d'aimer, malgré l'apparence contraire, — et ne tarde pas à lui faire rejoindre, dans la mort, celle qui l'avait assez aimé pour renoncer à vivre après son abandon. La concordance des éléments est complète : aucun trait ne manque au parallélisme. A noter encore que, des deux côtés, une reine éplorée et sa cour suivent le convoi.

Mais poursuivons plus à loisir la comparaison des détails concrets. Le cortège arrive : des prêtres, puis le corps d'Ophélie, suivi par Laertes et des pleureurs, le Roi, la Reine, leur suite.

Dans la première rédaction, Hamlet arrive, et apercevant le convoi, prononce ces paroles :

> Quelles sont ces funérailles dont toute la cour se lamente ? Il faut que la morte soit d'une noble famille. Tenons-nous à l écart un moment [1].

Qu'on veuille bien relire le récit reproduit plus haut : l'attitude est exactement la même, les ré-

1 Ces paroles caractéristiques manquent dans la seconde rédaction.

flexions sont semblables. La question témoigne de part et d'autre que l'intéressé n'éprouve pas le plus petit soupçon de ce qui a pu arriver. Surprise et saisissement tragiques : « La belle Ophélie morte ! » Dans les deux cas, nous voyons que le cercueil de la jeune fille est couvert de fleurs.

... Cependant, — dit le premier prêtre, dans la seconde rédaction d'*Hamlet*, — on lui a conservé ses couronnes de vierge, ses fleurs de jeune fille...

Et un peu plus loin, la reine ajoute encore de nouvelles fleurs aux premières.

Des choses gracieuses à cette grâce ! adieu ! (*Elle répand des fleurs sur le cercueil.*) J'espérais que tu serais la femme de mon Hamlet ; c'était ton lit nuptial que je me croyais appelée à orner, douce vierge, et non pas ta tombe à semer de fleurs.

Dans le récit de Marguerite, le drap blanc qui recouvre le cercueil est couvert « de chappeaux de fleurs » qui attirent l'attention de Varembon.

Dans *Hamlet* (2e rédaction), Laertes dit :

Déposez-la dans la terre, et puissent de sa belle chair sans souillure naître des violettes !

Le récit nous représente

ce corps, aussi malheureux qu'innocent et glorieux en sa virginité.

C'est de part et d'autre l'idée de l'incorruptibilité du corps virginal.

Dans *Hamlet*, le prince, fou de douleur, saute dans la fosse, provoque Laertes [1], frère d'Ophélie, et s'écrie :

J'aimais Ophélie, quarante mille frères ne pourraient, avec toute la masse de leurs amours, faire la somme du mien.

Il tient alors des propos qui attestent son égarement.

Dans l'histoire d'Hélène de Tournon, le marquis de Varembon, à la funeste nouvelle, se pâme et tombe de cheval. Il perd connaissance : lui aussi aimait toujours.

Au fond, sous des formes peu différentes, manifestation du déséquilibre mental produit par la révélation soudaine du malheur et des conséquences de l'erreur passionnelle qui a été commise.

Pendant que nous voyons Varembon « voulant plus justement, en cette extrémité, luy rendre union en la mort, que trop tard en la vie il luy avoit accordée », nous entendons Hamlet formuler ce vœu, en s'adressant à Laertes :

Fais-toi enterrer vivant avec elle, et j'en ferai autant, et si tu babilles de montagnes, qu'on entasse sur nous des millions d'acres jusqu'à ce que notre tombe, allant roussir sa tête à la zone enflammée, fasse paraître l'Ossa comme une verrue !

Le roi conclut en disant à Laertes :

1. « Quel est ce revenant ? » dit celui-ci en l'apercevant (1er *Hamlet*).

Cette tombe obtiendra un monument en chair et en os [1].

Hamlet, comme Varembon, meurt peu après.

Faut-il ajouter encore que jamais le plus petit indice n'a été fourni touchant les sources et l'origine de l'épisode immortel d'Ophélie ? Rien, dans le théâtre antérieur connu, n'en donne l'idée, même lointaine. Certes, il appartient en propre à l'auteur du théâtre de Shakespeare comme presque tous les merveilleux épisodes passionnels de son théâtre.

Nous savons maintenant qu'il a été suggéré au poète par une des plus belles histoires d'amour de son temps, et une histoire française. Le lien qui jusqu'à présent n'avait jamais pu être établi entre la réalité et les grandes œuvres dramatiques de Shakespeare commence a être entrevu. Là où il n'y avait, hier encore, qu'un auteur tout à fait insaisissable, nous rencontrons enfin un homme qui a parcouru le monde, écoutant les nobles récits chers aux milieux d'élite, un homme qui a palpité en face des manifestations exemplaires de la tendresse humaine et qui les a fait revivre dans ses chefs-d'œuvre. Il a su puiser, lui aussi, dans la réalité ambiante. Dans la nuit des commentaires traditionnels, d'où presque toute psychologie a été bannie, un trait de lumière a apparu. Suivons-le d'une marche confiante. C'est l'étoile qui nous conduira, comme les rois mages, vers la révélation [2].

1. *A living monument*, ce qui fait allusion à la mort d'Hamlet que le roi est décidé à faire tuer.

2. L'utilisation de ce souvenir de voyage par l'auteur du

VIII

Une question importante reste à résoudre : celle de savoir quels sont les événements qui ont dû fournir le canevas de l'ouvrage. Commentateurs et critiques ont été pendant longtemps unanimes à penser que les passages relatifs aux difficultés pendantes entre la cour de France et celle de Navarre, et dont le voyage de la princesse devait amener la solution, s'appliquent à des faits des environs de l'année 1427 qui nous sont connus par un passage des *Chroniques* de Monstrelet et dont voici le texte :

Charles, roi de Navarre, vint à Paris trouver le roi. Il négocia si heureusement avec le roi et le conseil privé, qu'il obtint en don le château de Nemours avec quelques-uns des castels environnants et que ledit territoire fut érigé en duché. Il fit immédiatement hommage pour ce don, et en même temps rendit au roi le château de Cherbourg, le comté d'Evreux et toutes les autres seigneuries qu'il possédait dans l'intérieur de la France, renonçant à tous droits et profits d'iceux en faveur du roi et de ses successeurs, à condition qu'avec le duché de Nemours le roi s'engagerait à lui payer deux cent mille écus d'or à la marque du roi, notre seigneur.

Voilà encore un exemple qui prouve avec quelle légèreté les questions shakespeariennes ont été

théâtre shakespearien nous incite à affirmer, une fois de plus, que la première rédaction d'*Hamlet* doit être très sensiblement antérieure à la date qu'on attribue couramment au célèbre drame.

traitées jusqu'à une époque récente [1]. Il suffit de lire ce texte pour constater, malgré le consentement prolongé des gens compétents, qu'il n'a rien à voir avec *Peines d'Amour perdues*. On a reproduit plus haut les passages de cette pièce qui s'appliquent aux litiges historiques des deux souverains de France et de Navarre. Quel en est l'objet principal ? L'Aquitaine, dont il n'est pas un instant question dans la page de Monstrelet, qui traite de régions tout autres : Nemours, Cherbourg, Evreux. Aucun trait commun, si ce n'est l'évocation d'une somme d'argent, qui d'ailleurs n'est pas la même dans les deux textes, et qui se retrouve nécessairement dans tout arrangement de même nature. D'ailleurs, aucun trait de ressemblance touchant l'origine de cette somme.

Disons tout de suite que le problème, en dépit des apparences, comporte cependant une solution sûre et aisée : il s'agit ici, comme le dit l'œuvre shakespearienne, de l'Aquitaine, dont le gouvernement avait suscité les plus sérieuses difficultés entre le roi de France et celui de Navarre pendant la période troublée qui précéda l'avènement de Henri de Bourbon à la couronne de France. C'est tout un chapitre de l'histoire du Sud-Ouest que les historiens compétents ont traité avec détail. Il n'existe pas le moindre doute sur cette importante question de source et Monstrelet n'a rien à y voir.

1. Furness (1904) cite encore de confiance ce texte. Cependant, d'autres éditeurs (par ex. Gollancz) et des critiques (par ex. S. Lee et surtout G. Sarrazin) ont vu que l'explication devait être cherchée ailleurs.

En effet, Henri de Navarre avait hérité de son père, Antoine, roi de Navarre, le gouvernement général de la province de Guyenne ou Aquitaine [1]. Cette dignité avait été originairement octroyée à Henri d'Albret, aïeul de notre Henri, par François Ier. De ce chef, le gouvernement de la Guyenne était partagé, au temps de Henri de Bourbon, roi de Navarre, entre lui et le lieutenant général du roi de France. A un certain moment même, la Guyenne fut accrue du Poitou, de l'Angoumois, de la Saintonge, du Périgord et du Quercy, formant tous réunis la grande Guyenne. Assurément, au temps de Henri de Bourbon, le gouvernement dit de Guyenne comprenait, outre cette province, la Gascogne, la Saintonge et d'autres régions encore. Il y avait donc équivalence entre la Guyenne d'alors et l'ancienne Aquitaine, nom qui convenait beaucoup mieux pour désigner cette partie du Sud-Ouest de la France. Quoi qu'il en soit, il résulta de cette division de l'autorité quantité de conflits et de froissements que les guerres de religion portèrent à leur comble. Tel était l'affaiblissement de l'autorité royale que certains édits ne purent y être publiés. « Pour son premier acte de royauté, expose Michelet, Henri III refaisait Charles le Téméraire. Alençon recevait tout le centre du royaume en apanage (Anjou, Touraine, Berry, Alençon, etc.),

1. Les deux noms sont équivalents en Angleterre comme en France. L'archevêque de Bordeaux porte encore le titre de primat d'Aquitaine. — Dans les ordonnances, Henri prend le titre de Gouverneur, Lieutenant général et Amiral en Guyenne.

Condé avait la Picardie, *Navarre la Guyenne. Il réclama en outre la dot de sa femme, Agen et Cahors.* Catherine le fit patienter en lui laissant quelques places qu'il avait saisies (fév. 1579). »

Voilà justement, on peut s'en rendre compte dès à présent, le conflit politique amené entre les deux couronnes par la situation contestée de l'Aquitaine, conflit qui sert de point de départ au canevas de *Peines d'Amour perdues.* Les questions dont traitent les passages de la pièce si souvent cités et qui ont été reproduits plus haut, sont les mêmes qui ont été discutées alors entre les deux cours : droits partagés sur la grande Guyenne ou Aquitaine « mutilée » [1], dot de la reine Marguerite et autres conventions financières qui soulevaient des discussions complexes, parce que, outre les sommes d'argent qui n'avaient pas été payées au roi de Navarre, la dot, le douaire, les pensions et autres engagements du même ordre se rattachaient tous plus au moins au territoire même de l'Aquitaine.

La dot de Marguerite de Valois avait été réglée ainsi qu'il suit en 1572 : Charles IX donna à sa sœur 300.000 écus, Catherine de Médicis, 200.000,

1. C'est, ne l'oublions pas, l'expression même de Shakespeare. Le langage tenu par le roi de Navarre dans *Peines d'Amour* (acte II, v. 128 à 152) est parfaitement fondé, car on se rend aisément compte que Henri de Bourbon aurait préféré renoncer à ses droits, sans cesse contestés, sur le gouvernement de la Guyenne, province qu'il savait ne jamais pouvoir acquérir, et à la possession de certaines villes, pour avoir les sommes d'argent qui lui avaient été promises et que la cour de France se refusait à lui payer. Plusieurs villes étaient bien pour Henri une garantie, une caution de ce qui lui était dû.

les ducs d'Anjou et d'Alençon, chacun 25.000. Ces sommes ne furent apparemment jamais payées, ou du moins le furent toujours imparfaitement. La dot que Marguerite réclamait encore à son frère Henri III, en 1577, à son retour de Liége, comportait, d'autre part, des avantages territoriaux en Guyenne et en Gascogne (apanages des comtés de Quercy et de l'Agenais). Plusieurs villes importantes de Guyenne furent promises en garantie ou dévolues au roi de Navarre en vertu de ce contrat. Le douaire de Marguerite fixé à 40.000 livres comportait également des dons territoriaux. (On se rappelle que Boyet taxe l'Aquitaine de « douaire d'une reine ».) Ainsi la guerre dite des Amoureux, qu'ouvrit la prise de la ville de Cahors, occupée par Henri de Navarre en mai 1580, grâce à un audacieux et mémorable coup de main, fut causée par ce fait que la cour de France se refusait à mettre ce prince en possession *des villes données en dot à sa femme* [1] et dont une clause d'un récent édit prescrivait la remise. Henri III avait également promis sous main

1. « Le parti de la guerre l'emporta dès lors facilement. Il avait un excellent tremplin dans celle des clauses de l'édit qui spécifiait la remise des places de sûreté, puisque la cour se refusait à mettre le roi de Navarre en possession des villes données en dot à sa femme. Marguerite tenait trop de sa mère pour ne pas se poser en agent de la paix, au moment même où elle déchaînait la guerre. Aussi eut-elle soin, pour se couvrir, de se faire adresser, dès le début des hostilités, par son mari, une sorte de plaidoyer où il exposait les causes qui lui mettaient les armes à la main. Il la plaçait ainsi *en une sorte d'état de neutralité entre les deux camps*. Peut être avait-elle dicté elle-même cette tendre et un peu dolente justification qui n'est pas du style du Béarnais. » Savine, *op. cit.*, p. 102.

une pension annuelle de 100.000 livres à son beau-frère.

Il en était réduit à protester contre des dommages personnels : les agents de Henri III ajournaient outrageusement le paiement de ses pensions et la perception même d'un impôt. « On paraissait disposé, dit Berger de Xivrey, à ne rien accorder à ce prince, que Davila représente réduit en un coin de Guyenne, dont il n'était gouverneur que de nom, privé de la plupart de ses revenus, et *entièrement exclu des bienfaits du roi ; choses par le moyen desquelles ses ancêtres avaient soutenu leur dignité depuis la perte du royaume de Navarre* » (de Batz, *Henri IV en Gascogne*, p. 122).

Tout cela joint aux difficultés créées par le dualisme du gouvernement de la Guyenne (l'Aquitaine en réalité) constituait une situation singulièrement embrouillée, absolument analogue à celle que nous révèlent les données fournies par *Peines d'Amour* au sujet du conflit qui existait entre le souverain de la France et celui de la Navarre.

Les négociations que Marguerite et sa mère vinrent poursuivre en Guyenne, à la fin de 1579, à la suite de contestations sans cesse renouvelées, étaient pareillement d'ordre territorial et administratif et d'ordre financier. Il faut lire les ouvrages qui traitent en détail de cette période pour juger de la complication et de l'enchevêtrement de tous ces droits et prétentions [1].

1. Voy. *Henri IV en Gascogne, 1553-1589. Essai historique* par Ch. de Batz-Trenquelleon. Paris Oudin, 1885 (livres II et III) ; Lauzun, *Itinéraire de Marguerite de Valois en Gascogne*, 1578-

Les embarras les plus sérieux qui s'élevèrent entre les deux souverains, spécialement au temps de Henri III, provinrent de la double autorité qui existait en Guyenne. Le roi de Navarre n'ayant pas eu à se louer des actes de l'amiral, son lieutenant imposé en Guyenne, exprima à la conférence de Bergerac le désir de le voir remplacer. C'est alors que la cour envoya pour lui succéder le maréchal de Biron, père de Charles de Biron dont nous venons de parler (fin de 1577). Henri ne gagna pas au change. Biron, qui le servit plus tard glorieusement, chercha à lui infliger de perpétuelles déconvenues, souvent à ses trousses, tantôt l'empêchant de reprendre une ville révoltée, tantôt lui en prenant une autre sous ses yeux [1]. Le maréchal semblait s'appliquer, à Bordeaux, comme dans le reste du gouvernement, à contrarier les vues, à déconcerter les projets du roi de Navarre [2]. Celui-ci fit parvenir à Henri III des plaintes très vives : «... de sorte que faute de punition [des principaux ministres et officiers du roi en Guyenne] et voyant qu'on me fait expérimenter une telle défaveur de me priver

1586 ; Merki (C.), *La reine Margot et la fin des Valois*, Paris, 1905 ; Albert Savine, *La vraie reine Margot*, Paris, Michaud ; *Mémoires* de la reine Marguerite de Valois. Les *Lettres missives* de Henri IV ; *Lettres d'Amour d'Henri IV*, publ. par M. de Lescure ; *Les Amours de Henri IV*, par le même : Grün, *La vie publique de Michel de Montaigne*, p. 157-158. *Catherine de Bourbon*, par la comtesse d'Armaillé, Paris 1872 ; de Ruble, *Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret*, *passim*.

1. Plus tard, le maréchal de Matignon fut nommé par Henri III lieutenant général, avec le dessein de l'opposer au roi de Navarre.

2. De Batz, *op. cit.*, p. 122-123.

de la jouissance de mes maisons et châteaux de Nontron, Montignac et autres, la licence de mal faire et la témérité des turbulents accroît tous les jours pour entreprendre sur vos villes et places... »

Donc, la Guyenne ou Aquitaine est bien l'objet de toutes les difficultés pendantes. D'autre part, nous voyons que le roi de Navarre ne cesse de réclamer au roi de France le paiement des pensions qu'il a plu, dit-il, à ses prédécesseurs et à lui-même, d'ordonner sur ses finances et dont, quelque poursuite qu'il ait faite, il n'a que fort peu joui. Les affaires d'argent se mêlent ici intimement aux questions de juridiction.

Henri se trouvait dans la nécessité de recourir en même temps à Catherine de Médicis pour échapper aux persécutions de Biron. Au mois d'août 1579, par exemple, le maréchal, sans l'agrément du roi de Navarre, mit des garnisons à Agen et à Villeneuve-sur-Lot, et força la petite cour à se réfugier à Lectoure, puis à Nérac. Déjà, en avril, les catholiques avaient surpris et saccagé la ville de Langon, qui se reposait sur la foi du traité de paix. Biron, accouru trop tard, n'avait trouvé rien de mieux que de faire combler les fossés et démolir les fortifications, en un mot de punir les victimes, dont les dépouilles furent transportées, à pleines barques, à Bordeaux. Henri se plaignait en vain au roi de France de ces dénis de justice. Il prenait patience, néanmoins, comptant ou affectant de compter sur la présence de la reine-mère, pour redresser tant de torts. C'est alors que le voyage de Catherine

et de la reine de Navarre, sa fille, qui vivait à la cour de France depuis quelque temps, fut résolu Le 1er septembre, Henri écrivait à Damville, en protestant contre les procédés abusifs de Biron : « J'espère que, à cette prochaine venue de la reine, il sera pourvu à une générale exécution de l'édit et à l'établissement d'une paix assurée. » Catherine en se décidant à accompagner sa fille, désirait « mettre fin aux troubles de Guyenne en allant examiner de ses yeux les forces des Réformés... ». Les deux reines espéraient réconcilier le roi de Navarre avec le réprésentant du roi de France dans la province, le maréchal de Biron.

En dehors des négociations qui en constituaient le vrai motif, « le but apparent de ce voyage était, pour Catherine, de présider à la réunion de Marguerite avec le roi de Navarre. Henri ayant jugé que le séjour de sa femme en Guyenne et en Gascogne pourrait avoir quelque heureuse influence avait exprimé, par un message spécial, le désir de la revoir [1] ».

Il ne saurait donc subsister aucun doute, après la démonstration présentée plus haut ; on a établi l'identité des deux voyages : celui de la princesse dans *Peines d'Amour* et celui de Marguerite de Valois ; nous voyons maintenant avec certitude que le motif véritable de chaque voyage est le même. La résolution est amenée, d'un côté comme de l'autre, par la nécessité de clore les litiges pendants

1. De Batz, *op. cit.*, p. 121.

entre les deux rois à l'occasion de l'Aquitaine. Nous sommes ici sur un terrain solide, réel, loin des hypothèses invraisemblables construites pour expliquer la pièce par un fait du commencement du xve siècle, où l'Aquitaine ne joue aucun rôle et qui n'a absolument rien à démêler avec toute cette ambiance.

IX

On connaît l'histoire de ce célèbre voyage. Les deux reines traversèrent la France avec une petite cour où l'on remarquait un groupe de jeunes femmes d'une élégance et d'une coquetterie extrêmes, baptisées du nom de dames d'honneur selon le cérémonial, et surnommées « l'escadron volant », parce que les souveraines les conduisaient partout où il s'agissait d'accroître, par leurs séductions, les ressources de la diplomatie [1].

Elles furent reçues à Bordeaux par le maréchal de Biron, gouverneur de la ville et, en l'absence du roi de Navarre, lieutenant du roi en Guyenne, avec une grande magnificence. Il faut lire dans les chroniqueurs du temps le récit des étapes de cette promenade mémorable, jusqu'à l'arrivée à Nérac. Toutefois, les difficultés engendrées par les troubles de la province ne s'atténuèrent pas (incidents et prises de La Réole, Fleurance, Coutras, etc.).

« D'Auch, les deux reines allèrent s'établir à

1. *Op. cit.*, p. 125.

Nérac, où Catherine et sa fille séjournèrent plus longtemps que dans aucune autre ville de Guyenne ou de Gascogne. C'était là que la reine-mère avait résolu de livrer au roi de Navarre et à ses partisans une vraie bataille de diplomatie et de galanterie pour dompter les indépendances huguenotes. Ne prétendait elle pas que les lenteurs des négociations n'avaient pour cause que le désir de voir plus longtemps ses filles? Tous les jeunes seigneurs protestants étaient affolés par ces affriolantes dompteuses de cœurs qui avaient, dit Brantôme, leur libre arbitre pour être religieuses aussi bien de Vénus que de Diane. « L'amour, écrit Sully, qui, jeune alors, apprenait des pas de danse à l'école de Catherine de Bourbon, l'amour était devenu la chose la plus sérieuse de tous les courtisans. Le mélange des deux cours... produisait l'effet qu'on en devait attendre. On se livra au plaisir, aux festins et aux fêtes galantes, ne nous amusant tous qu'à rire, danser et courir la bague[1]. »

Ainsi s'écoula le printemps de 1579, Catherine circulant de ville en ville, le roi et la reine de Navarre ayant leur quartier général à Nérac. « La cour de Navarre, dit encore Sully, parlant du même moment, y fut un temps fort douce et plaisante. On n'y parlait que d'amour et des plaisirs et passe-temps qui en dépendent. » — « La reine de Navarre, raconte à son tour d'Aubigné, eut bientôt dérouillé les esprits et fait rouiller les armes. Elle apprit au roi son mari qu'un cavalier

1. Albert Savine, *La vraie reine Margot*, p. 98.

était sans âme quand il était sans amour, et l'exercice qu'elle en faisait n'était nullement caché... [1] Sans cesse des comédiens italiens, des bouffons, des joueurs de luth et de violon étaient réquisitionnés pour distraire les hôtes du château. Toute la compagnie s'en allait dans le parc se promener par des allées de laurier et de cyprès ou le long de la rivière [2]. Fêtes, chasses, bals et collations se succédaient sans interruption. Les membres du conseil du roi, à l'exception du seul Favas, que l'âge avait guéri des folies de l'amour, étaient tombés dans les filets des dames de la suite de la reine, si bien que la prise d'armes qui se décida vers ce temps-là fut appelée la « Guerre des Amoureux. » « Quel admirable paysage amoureux ! s'écrie un historien moderne. Il ne peut souffler là qu'un air de galanterie [3]. » Ces fêtes durèrent dix-huit mois.

La reine Marguerite a décrit elle-même cette vie si séduisante dans ses *Mémoires* : « Notre cour [à Nérac] était si belle et plaisante, que nous n'enviions point celle de France, y ayant la princesse de Navarre et moi, avec nombre de dames et de filles, et le roi mon mari étant suivi d'une belle troupe de seigneurs et de gentilshommes aussi honnêtes que les plus galants que j'ai vus à la cour... Nous nous rassemblions pour aller nous promener ensemble en un très beau jardin ou bien au parc, dont les allées, de trois mille pas de long, côtoyaient la

1. *Histoire Universelle*, V, 381.
2. Savine, p. 102.
3. M. de Lescure, *Les Amours de Henri IV*, p. 103.

rivière ; et le reste de la journée se passait en toutes sortes d'honnêtes plaisirs, le bal se tenant d'ordinaire l'après-dînée et le soir. »

N'est-ce pas un écho de ces paroles que nous apportent celles de Biron ?

Biron. — D'abord, allons chercher les dames dans le parc, conduisons-les ici, et que chacun pour faire la route donne le bras à sa belle maîtresse. Pendant l'après-midi, nous les amuserons par quelque divertissement aussi piquant que le permettra le peu de temps que nous avons pour le préparer ; car les festins, les danses, les mascarades, les heures joyeuses précèdent le bel amour en semant son chemin de fleurs.

Sans parler ici des amours du roi, on vit Turenne et Roquelaure domptés à leur tour ; Rosny, l'austère Rosny, et le poète Pibrac succombèrent comme les autres. Cette transformation n'alla point sans susciter les murmures des huguenots austères. Les filles de la reine raillaient ces derniers, parodiant leur jargon puritain, émaillé de tournures bibliques, qu'elles appelaient le « langage chanaan ».

Beaucoup crurent que l'intimité la plus tendre allait renaître entre Marguerite et son mari, malgré le caractère volage de celui-ci. « Cela n'empêchait pas — écrit-elle, parlant de cette période — que je ne reçusse beaucoup d'honneur et d'amitié du roi mon mari, qui m'en témoignait autant que j'en eusse pu désirer[1]. » Tant d'attentions faisaient cir-

1 « Je me rendis si subjecte à servir [le roy mon mary], ne me partant jamais d'auprès de luy sans me déshabiller, qu'il

culer à la cour le bruit que « outre un vrai et réciproque amour entre la reine de Navarre et le roi son mari, elle peut facilement être enceinte, si bien des indices ne marquent pas trop de désir ». Quand la guerre des Amoureux éclata, elle put dire encore : « Dès le commencement de cette guerre, voyant que l'honneur que le roi mon mari me faisait de m'aimer me commandait de ne l'abandonner, etc. »

Au mois de janvier 1580, s'ouvrirent des conférences en vue d'un nouveau traité ou d'une interprétation nouvelle du traité précédent. Durant les négociations poursuivies à Nérac, on s'occupa beaucoup de la question de la Guyenne et des réclamations réciproques des souverains.

Si l'on voulait citer toutes les villes de Guyenne et de Gascogne qui donnèrent lieu à des conflits de diverse nature entre 1577 et 1584, on devrait entreprendre une longue énumération. N'en nommons que quelques-unes, outre celles qui ont déjà été citées : Mont-de-Marsan, Condom, Agen, Marmande, Bazas, etc. On s'explique après cela que la roi de Navarre, dans *Peines d'Amour perdues*, puisse parler d'une *Aquitaine mutilée* et se déclarer prêt à renoncer à la partie qu'il occupe de cette province et à céder tous ses droits sur elle. Cela est exactement conforme à la vérité historique.

commença d'avoir agréable mon service et à s'en louer à tout le monde, et particulièrement mon cousin M. de Turenne, qui, me rendant office de bon parent, me remit aussi bien auprès de luy que j'y avais jamais esté : félicité qui me dura l'espace de quatre ou cinq ans que je fus en Gascogne avec luy ; faisant la pluspart de ce temps-là notre séjour à Nérac. »

X

Voilà donc l'énigme de *Peines d'Amour perdues* résolue. L'équivalence des deux situations : celle de l'histoire et celle de la comédie shakespearienne, entièrement établie. L'ambiance de ce premier ouvrage est retrouvée. Un seul trait peut-être manquait encore : l'idée d'un ascétisme relatif acceptée momentanément dans cette cour voluptueuse de Navarre. Une lettre de Cobham à Walsingham, du 9 juin 1583, va nous fournir, pour terminer, cet élément. Les protestations des graves huguenots, évoquées plus haut, ne furent pas sans porter leurs fruits. Nous apprenons en effet, par ce document, qu'en ce temps-là « le roi de Navarre était en bonne santé en Béarn, ayant pourvu sa cour de chefs notoires de la religion [protestante] et *réformé sa maison*. La princesse sa sœur [Catherine de Bourbon citée plus haut] *a fait de même*, se pliant entièrement sous la discipline de l'Église aussi bien pour sa conduite que pour le genre de ses habillements et de ses parures. Il y a divers nobles, protestants et papistes qui sont venus à la cour du roi de Navarre... Il y a aussi plusieurs personnages de qualité qui ont l'intention de la fréquenter et d'autres encore qui envoyent leurs enfants à cette cour, connaissant l'ordre honorable qui y est observé [1] ». Ce fut précisément à ce moment-là que William Stanley, fils cadet du quatrième comte de

1 *State Papers, Foreign*. France, vol. 76.

Derby, vers lequel cette histoire nous ramène une fois de plus, put séjourner à la cour de Navarre.

On voit que les différents éléments de *Peines d'Amour perdues* se trouvent désormais réunis et que leur cohésion est parfaite à tous égards. L'interprétation nouvelle est acquise. Cela nous éloigne infiniment, et j'ose dire décidément, de William Shakespeare, de Stratford, lequel n'a jamais pu avoir le moindre contact avec la cour d'Henri de Bourbon et de Marguerite de Valois. William Stanley donna, quelques années après son retour dans sa mère-patrie, pour son début dans la composition dramatique, l'œuvre « extraordinaire »[1] que nous venons d'étudier, sans doute à propos d'une circonstance particulière. On peut chercher celle-ci dans quelque mariage de son temps. Nous ne croyons pas qu'il puisse s'agir de celui de son frère Ferdinand dont il donna le nom au roi de Navarre, pour dissimuler le nom véritable du souverain, alors roi de France ou sur le point de le devenir. Cette pièce nous apporte après trois siècles et demi, maintenant que nous en saisissons le sens et que nous pouvons en reconstituer l'histoire, la synthèse des souvenirs et impressions du jeune voyageur, conquis par le charme de cette cour du Midi. Nous les retrouvons en toute sûreté à travers ces scènes délicieuses restées jusqu'à présent inexpliquées. N'est-ce pas un trait d'union singulièrement précieux que cette interprétation nous révèle entre l'Angleterre et la

1. C'est l'épithète dont se servent avec raison plusieurs critiques récents, entre autres M. Greenwood.

France, à l'heure où les deux pays mêlent si intimement leurs âmes? La première œuvre du théâtre shakespearien et l'épisode d'Ophélie constituant une sorte d'hommage à l'esprit français : vraiment on ne saurait rêver symbole plus éloquent de l'union réalisée à l'heure présente [1].

1. En ce qui touche les sympathies de l'auteur du théâtre shakespearien à l'égard de la France, on peut voir les citations si probantes que nous avons l'occasion de faire dans nos chapitres sur *Hamlet* et sur *Henri V*, en attendant le travail plus vaste que nous espérons donner bientôt. On n'a pas vu, en général, quelle divination merveilleuse du caractère de la royauté française offrait une pièce telle que *Tout est bien qui finit bien*. Seul, Montégut a appelé l'attention sur cette étonnante clairvoyance du poète : « La noblesse du roi est strictement française ; sa bonhomie, sa politesse sont françaises ; l'accent de son autorité est l'accent traditionnel de l'autorité française... Mentionnons aussi le personnage de Lafeu, cette représentation si forte de l'ancien honnête homme français, tout franc du collier, tout rond, plein de bonhomie et en même temps de hauteur, ennemi-né de l'insolence, toujours enclin à regarder une impolitesse comme un délit justiciable de sa main, à identifier une parole grossière avec une mauvaise action, et n'ayant d'autre défaut que celui d'être un peu trop cassant et de devenir facilement agressif à force de se tenir sur la défensive et de marcher toujours armé de toutes pièces. » Or, Lafeu est une création entière du théâtre shakespearien. Rien n'en donne l'idée dans la source de la pièce. On peut faire des réflexions analogues sur l'admirable caractère de la comtesse de Roussillon et sur Parolles, qui constituent deux autres figures originales de la pièce. C'est d'après de tels éléments entièrement originaux, que peut être devinée la véritable psychologie du poète. Ajoutons que la pièce qui, dans la chronologie shakespearienne suit immédiatement *Peines d'Amour*, la seconde pièce par conséquent composée par le poète : *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, suppose une connaissance approfondie de la langue française. En effet, comme le constatent Garnett et Gosse (*English Literature*, II, 203), tout en croyant que le poète quitta l'école à douze ou treize ans, l'une des sources utilisées par l'auteur de cette comédie est une *version française* de la Diana de Montemayor. Ce fait, qui est indubitable, offre un singulier intérêt pour la question qui nous occupe.

CHAPITRE VIII

LES ALLUSIONS DU THÉATRE DE SHAKESPEARE AUX SPECTACLES DRAMATIQUES CONTEMPORAINS

LES REPRÉSENTATIONS POPULAIRES DE LA PENTECÔTE ET DE LA MIDSUMMER A CHESTER

Il se rencontre, au cours des pièces de Shakespeare, un certain nombre de mentions et d'allusions relatives à des spectacles dramatiques contemporains : représentations de la Pentecôte, de la Midsummer, représentations données par des artisans dans leur ville (*Songe d'une nuit d'été*), par des comédiens en tournée chez un prince ou un grand seigneur (*Hamlet*), représentations du *pageant* des *Neuf Preux* devant une petite cour (*Peines d'Amour perdues*), etc. Chose faite pour surprendre, il ne semble pas que les textes qui les contiennent aient jamais été l'objet d'aucun examen méthodique en ce qui touche l'origine de ces allusions, les circonstances qui ont pu amener l'auteur à les formuler, les causes probables du choix qui les a suggérées de préférence à d'autres : en un mot on

n'a pas cherché à les expliquer en tenant compte des éléments concrets et réels qu'elles renferment. Nous traiterons dans le chapitre spécial consacré à *Hamlet* des allusions si intéressantes faites par Shakespeare à une visite de comédiens professionnels chez un grand seigneur : épisode d'une ampleur toute particulière et dont cependant les commentateurs ont entièrement méconnu la portée. Le *pageant* des *Neuf Preux* a été étudié dans le chapitre VII. On s'occupera ici des allusions qui s'appliquent aux spectacles populaires. Celles-ci forment un ensemble dont l'unité et la signification méritent d'être mises en pleine lumière. Essayons d'accomplir le travail de recherche et de commentaire qui s'impose en cette attrayante matière.

I

Il y a deux allusions [1] aux spectacles de la Pentecôte, toutes deux caractéristiques, introduites avec une intention visible, puisque aucune circonstance ne les rendait indispensables dans les épisodes où elles figurent. La première se trouve dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, l'une des plus anciennes productions du poète ; la seconde dans le *Conte d'Hiver*, l'une des dernières.

1. Nous ne parlons pas ici des mentions relatives aux « bières » de la Pentecôte, mais seulement des représentations dramatiques. L' « induction » de *la Mégère domptée* est un hors-d'œuvre que nous étudierons plus tard.

Voici d'abord celle qui date des premiers temps de la carrière dramatique de l'auteur (sc. 4 de l'acte IV) :

Silvia. — De quelle taille est-elle ?

Julia. — A peu près de la mienne ; car, *à la Pentecôte*, lorsque nous jouâmes *nos mascarades de fête* (*pageants*), nos jeunes gens voulurent que je me chargeasse du rôle de la femme, et on m'habilla dans la robe de Madame Julia, qui, de l'avis de tout le monde, m'allait aussi bien que si elle avait été faite pour moi ; c'est ainsi que je sais qu'elle est à peu près de ma taille. Ce jour-là, je la fis pleurer pour tout de bon, car je jouais un rôle lamentable, Madame : celui d'Ariane se désespérant sur le parjure et la fuite indigne de Thésée, et j'approchai par mes larmes si près de la vie même, que ma pauvre maîtresse, intérieurement émue, pleurait amèrement, et que je meure, si mon âme ne ressentit pas sa propre douleur.

La seconde mention s'offre au cours de la scène 3 de l'acte IV du *Conte d'Hiver*, dans la bouche de Perdita s'adressant à Florizel, au moment où va commencer la fête de la tonte des moutons :

Perdita. — ... Allons, prenez vos fleurs : il me semble que je joue comme j'ai vu jouer dans les *pastorales de la Pentecôte :* assurément, ces vêtements changent mes dispositions.

Il s'agit donc, dans les deux cas, de représentations dramatiques données à la Pentecôte par des acteurs de bonne volonté, pris parmi les habitants du pays où elles se déroulaient et n'ayant rien à voir avec les comédiens professionnels. Observons

d'abord que ces mentions significatives sont les seules qu'offre le théâtre shakespearien, en dehors du *Songe d'une nuit d'été*, relativement aux spectacles dramatiques populaires de l'Angleterre, à l'époque d'Élisabeth. Elles doivent être tout naturellement rapprochées de l'épisode caractéristique qui tient une si grande place dans le *Midsummer Night's Dream*[1] : celui de la représentation de *Pyrame et Thisbé* donnée par les artisans d'Athènes en l'honneur du mariage de Thésée, et qui évoque selon toute évidence les représentations contemporaines et tout à fait analogues de la *Midsummer*, organisées par des artisans, membres de corporations urbaines de métiers. Examinons donc si ces textes peuvent nous fournir d'utiles suggestions. Peut-être recèlent-ils quelques indices d'ordre personnel susceptibles de nous éclairer et de servir de points de repère dans l'enquête qui se poursuit ici sur le véritable auteur de ces pièces.

Le premier point qu'il importe de fixer est de savoir en quels lieux se déroulaient, au temps de Shakespeare, les représentations dramatiques de la Pentecôte, *Whitson Plays*, et de la *Midsummer*. Il n'existe aucun doute sur le résultat de cette recherche, après tant de remarquables études sur l'ancien théâtre anglais : les deux séries de spectacles populaires dont il s'agit ne se rencontraient, pendant le dernier quart du XVIe siècle, que dans

1. Presque tout le cinquième acte et une série de scènes développées, dans les actes I, III et IV.

une seule et unique ville d'Angleterre qui n'est autre que Chester, celle-là même où ces représentations se donnèrent souvent en présence des comtes de Derby et de leurs enfants et qui fut, par ailleurs, la résidence de prédilection de William Stanley. A cet égard, je veux dire pour sa double série de spectacles de la Pentecôte et de la Saint-Jean, Chester est demeuré célèbre dans les fastes de l'ancien théâtre anglais. Les cycles de pièces religieuses et profanes qui avaient lieu alternativement *at Whitsuntide* et à la *Midsummer* étaient organisés par des habitants de la ville, acteurs bénévoles, recrutés, pour les mystères, parmi les membres des corporations que formaient les artisans et gens de métiers : tanneurs, drapiers, barbiers, couvreurs, peintres, maçons, forgerons, potiers, bouchers, cordonniers, quincailliers, cordiers, tourneurs, travailleurs du bois, menuisiers, charpentiers, cardeurs, chaudronniers, selliers, tonneliers, tailleurs, fondeurs de cloches, tisserands, etc. Bottom est qualifié de *weaver*, tisserand, dans le *Songe*, et ce nom se retrouve, comme bien on pense, dans la liste des métiers chargés de donner les représentations, comme ceux de *joiner* (Snug), *carpenter* (Quince), *tailor* (Starveling). Il y avait aussi la corporation des chaudronniers (Snut) ; celle des raccommodeurs de soufflets (Flute) est une évocation simplement plaisante. Chacune de ces corporations avait une pièce spéciale à représenter : chute de Lucifer, Noé et sa nef, Abraham et Isaac, l'offrande des bergers, l'entrée du Christ à Jérusalem, les pèle-

rins d'Emmaüs, l'Ascension, etc. Aux *weavers* revenait le *pageant* du Jugement dernier. En général, le choix de la *story or matter* attribuée à chaque corporation était fait en tenant compte de son aptitude spéciale. Il y avait vingt-cinq *pageants* [1] ou *plays*, répartis entre divers métiers et formant trois séries, chacune correspondant à une journée de la semaine de la Pentecôte.

Dans un curieux historique des représentations de Chester, écrit en 1609, Robert Rogers explique fort bien que pendant un certain temps les représentations de la Pentecôte et celles de la Saint-Jean (24 juin) existèrent concurremment. Durant cette période, quand les spectacles de la Pentecôte avaient lieu, ceux de la Midsummer n'étaient pas donnés, et réciproquement « Mais, quand les *Whitson plays* cessèrent d'être joués, les représentations de la *Midsummer* subsistèrent seules, comme beaucoup de gens actuellement vivants (1609) peuvent s'en rendre compte par leur propre expérience ». Néanmoins, les cycles donnés à la Saint-Jean conservaient alors, comme on le voit, par exemple, en 1574, 1575 et 1577, etc., le nom de *Whitson plays* [2] ; ces représentations n'excluaient nullement, d'ailleurs, les *pageants* et autres réjouissances qui étaient propres à la veille et à la nuit de la Saint-Jean.

Les textes abondent sur toute cette histoire. On

1. Vingt-six à un certain moment.
2. Morris, p. 319 et suiv.

ne saurait énumérer les nombreux travaux d'érudition qui ont été consacrés, depuis un siècle, aux spectacles de Chester. Qu'il suffise de dire que nos recherches ont été, sur ce point, aussi étendues que le comportait la matière. C'est qu'il existe, à notre avis, dans les différentes allusions faites par Shakespeare aux représentations populaires, des indices de la plus haute portée. En effet, les commentateurs du poète, frappés de l'intérêt spécial de ces allusions, ont essayé de les expliquer en assurant que Shakespeare avait évoqué, dans ces divers passages ou épisodes, le souvenir de spectacles contemplés durant ses années de jeunesse, à Coventry, ville voisine de Stratford et centre de grandes représentations de mystères. Une fois de plus, nous saisissons sur le vif l'insuffisance notoire des rapprochements proposés par l'exégèse orthodoxe. C'est encore l'incroyable à peu près, le même procédé de conclusion hâtive que l'on retrouve sur tant d'autres points. Le cycle des mystères de Coventry, de même que celui de la ville d'York, encore plus célèbre, et qui se termina en 1579, se plaçait non pas à la Pentecôte, mais à la Fête-Dieu. Comment ne comprend-on pas que pour rester sur un terrain ferme de discussion il est indispensable de ne pas modifier les termes du problème ? Shakespeare n'a jamais parlé des spectacles de la Fête-Dieu, et la Pentecôte n'a jamais joué aucun rôle dans les fêtes dramatiques de Coventry.

Est-il besoin de rappeler que Chester était la

résidence préférée du sixième comte de Derby, que ce personnage aima cette belle et antique cité depuis sa première jeunesse et qu'il se plut à l'habiter pendant une partie de sa carrière ? Nul doute qu'étant donné son goût marqué pour les choses du théâtre, il ait suivi de très près, comme le faisaient en général les membres de sa famille, les représentations qui attiraient une si large affluence dans sa ville de prédilection, en assistant aux mystères, moralités et aux autres pièces jouées par les membres des corporations et d'autres habitants de la ville, à l'époque de la Pentecôte comme à celle de la *Midsummer*. Nous savons, en effet, que les Derby favorisèrent toujours ces spectacles et qu'ils les présidèrent même plus d'une fois [1]. Plusieurs faits vont prouver à quel point le lien que nous croyons exister entre les allusions shakespeariennes et les spectacles de Chester est sensible.

Dès 1488, nous voyons Lord Strange, celui dont il est question dans le *Richard III* de Shakespeare, assister au mystère de l'Assomption, à High Cross.

En 1563, l'*Histoire d'Enée et de la reine Didon* fut représentée par les soins de William Croston et de Mr. Man, M. A., avec une grande magnificence, « deux châteaux et deux navires et quantité

1. Au moyen âge, les *Chester plays* ont pu avoir leur origine et commencement à l'époque de la Fête-Dieu, mais au XVIe siècle, et plus particulièrement pendant la période élisabéthaine qui nous intéresse ici, il n'est plus question que de *Whitson plays*. Le cycle des pièces de la Pentecôte est le seul qui existe alors et dont les manuscrits de pièces, comptes rendus, registres municipaux et autres documents fassent mention.

de cavaliers bien armés et équipés », en présence du troisième comte de Derby et de son fils, le père de notre William.

En 1564, un banquet fut offert à Lord Derby « the weake after Midsonner ». On voit par là combien intimement la famille des Derby se trouvait associée aux réjouissances de la Midsummer à Chester. Il paraissait donc naturel, le jour où l'un des siens se mariait, d'évoquer les belles fêtes auxquelles ils participèrent avec une bonne grâce si fidèle [1].

En 1577 (1578, d'après Chambers), il y eut une brillante représentation des *Whitson Plays*. La pièce des Bergers, *the Sheappardes playe*, fut jouée à High Cross, et d'autres « triomphes » donnés à la « Roode Deey ». Lord Derby et son fils Ferdinando, Lord Strange, père et frère de notre William, assistèrent à ces spectacles. Ils prirent gîte durant deux nuits chez le maire de la ville. Les élèves de l'école publique (*freescole*) jouèrent aussi une comédie devant les mêmes personnages, dans la maison même de leur hôte. Le fait est curieux à enregistrer. Comme l'usage n'était pas alors de nommer dans les énumérations les fils cadets qui ne portaient aucun titre particulier, il est très naturel de penser que William Stanley figura,

1. Je trouve dans l'ouvrage de Morris, p. 80-81, la mention de cinq autres banquets et collations offerts aux Derby : en 1556, en 1564 un second banquet auquel assista aussi Lady Derby, en 1572, à Lord Strange, leur fils, en 1578, à Lord Derby et à Mr. Talbot, en 1593 au comte de Derby.

à l'occasion de ces fêtes, aux côtés des deux représentants titrés de sa famille.

En 1589, une pièce intitulée: *King Ebranke with all his Sons* [1] fut jouée à la Croix haute [2], devant Lord de Derby. La famille de William, on le voit, ne cesse d'être associée à la vie théâtrale de Chester pendant tout ce siècle [3].

Comme on l'a dit plus haut, les deux cycles de la Pentecôte et de la « Midsummer » furent d'abord distincts, puis ils alternèrent, et enfin l'un des deux survécut définitivement. Les *Whitson plays* avaient donc lieu, dans la seconde moitié du XVIe siècle, tantôt durant la semaine qui suivait le dimanche de la Pentecôte, tantôt, tout en gardant leur nom traditionnel, durant les jours voisins de la Saint-Jean. En conséquence, les remarques que suggèrent les spectacles de la Pentecôte peuvent s'appliquer, dans une certaine mesure, à ceux de la *Midsummer*. Ces derniers, du reste, n'ont pas été moins nettement visés par Shakespeare, puisque l'un de ses chefs-d'œuvre les plus exquis, *Midsummer Night's Dream*, les évoque dans l'épisode célèbre du spec-

1. *The Digby Mysteries*, éd. F.-J. Furnivall publ. par la *New Shakspere Society*, 1882, p. XXVI : « 1577. Alsoe [the Mayor, Thomas Bellin] caused the Sheappeardes playe to be played at the hie Crosse, with other Triumphes one the Roode Deey. (An added sidenote says that — when this Mayor « enterteyned the Earle of Darbie and his sonne Ferdinando Lord Strange two nightes at his howse » ; — « the scollers of the freescole also playd a comedy before them at Mr. Maiors howse ».

2. Ebranke, ancien roi breton, le fondateur traditionnel de York et d'Edimbourg, avait eu, d'après la légende, vingt femmes, vingt fils et trente filles.

3. En 1529, on joue au même endroit *King Robert of Sicily*.

tacle organisé par le charpentier Quince, Bottom et leurs compagnons.

Il est important, pour notre démonstration, de constater que des pièces d'un caractère profane ont été représentées à la Pentecôte comme à la *Midsummer*, à Chester, au cours du XVIe siècle. C'est ainsi que fut jouée la « comédie », citée plus haut, par les élèves de la *freescole*. Une représentation de ce genre, donnée par des jeunes gens, devait être exactement semblable à celle qui est évoquée dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*. L'*Histoire du Roi Robert de Sicile*, celle du *Roi Ebranke* et surtout celle d'*Enée et de la reine Didon*, déjà mentionnées, suffisent à le prouver avec certitude. La dernière de ces pièces fut jouée en présence d'un grand concours de peuple, venu du pays de Galles et des comtés environnants [1]. Combien un sujet antique, tel qu'*Enée et Didon*, nous rapproche nettement de l'*Ariane et Thésée* qui figure dans le texte des *Deux Gentilshommes* que l'on a reproduit au début de ce chapitre. Mais ce qui est encore plus extraordinaire, c'est la ressemblance absolue qu'offre cet *Enée et Didon* avec l'*Enée et Didon* — comment lui donner un autre titre ? — qui occupe la place que l'on sait dans l'épisode des comédiens d'*Hamlet* (II, 2, v.

1. *The Digby Mysteries*, p. XXVIII : Under 1563, p. 199 : « Upon the Sunday after Midsommer day, the History of *Eneas and queen Dido* was play'd in the *Roods Eye*. And were set out by one *William Croston*, Gent. and one Mr Man, on wich Triumph there was made two Forts, and shipping on the water, besides many horsemen well armed and appointed. »

463-549). Le rapprochement est tout à fait saisissant. Certes, il s'agit, dans *Hamlet*, d'une pièce jouée par des acteurs professionnels, mais qui nous empêche de croire que la même pièce ait été donnée à Chester, soit par des acteurs bénévoles, soit par les comédiens de profession dont on constate la venue dans cette ville au cours du XVIe siècle? L'identité des deux sujets paraît être infiniment probable. Si la thèse que nous soutenons en ce qui touche William comme auteur du théâtre shakespearien se trouve acceptée, ainsi que nous l'espérons fermement, la relation paraîtra alors certaine entre les deux textes.

Evidemment, en 1563, notre William était encore trop jeune pour se trouver aux côtés de son père et de son grand-père, lors de cette représentation d'*Enée et Didon*, mais la pièce a pu être redonnée les années suivantes. Il n'est nullement impossible, d'autre part, qu'elle ait été jouée dans les châteaux patrimoniaux des Derby, à Lathom ou à Knowsley, où se rendaient si fréquemment des troupes de comédiens et qui figurent en belle place sur la carte de l'ouvrage de Murray, à peu près comme les seules résidences seigneuriales visitées par des acteurs de profession, au temps d'Elisabeth et de Jacques Ier. On s'expliquerait ainsi que William Stanley ait évoqué dans *Hamlet* le souvenir d'un spectacle contemplé durant les années de son enfance ou de sa jeunesse et dont il aurait peut-être traité lui-même le sujet, au temps de sa vie universitaire ou à ses débuts de dramaturge, ainsi que

le texte d'*Hamlet* permet, à certains égards, de le supposer [1].

En tout cas, il est curieux de noter ces rapprochements qui prendront sans doute, quelque jour, une signification nouvelle.

Il apparaît par le texte des *Deux Gentilshommes* que les *pageants* de la Pentecôte que jouaient des jeunes gens comportaient des sujets empruntés à l'antiquité classique. On montrait aux spectateurs Ariane se désespérant sur le parjure et la fuite indigne de Thésée, et le jeune acteur bénévole, habillé en femme, qui jouait le rôle de l'abandonnée, approchait par ses larmes si près de la vie même, il ressentait si profondément la douleur de son personnage que le public éclatait lui-même en sanglots. On est en droit de penser que les thèmes offerts par la vie de Thésée, — qu'il s'agisse de souvenirs chesteriens, ou peut-être aussi de souvenirs universitaires, — étaient particulièrement chers à Shakespeare, puisqu'il leur demande encore le sujet principal du *Songe*, où, du reste, l'abandon d'Ariane se trouve mentionné dans la scène 1re de l'acte II.

Quand Perdita nous est montrée, dans le passage du *Conte d'Hiver* que nous avons cité, distribuant des fleurs aux invités de la fête agreste qu'elle va présider et évoquant à ce propos les pastorales de la Pentecôte, il est clair que le rôle des fleurs, au cours de ces réjouissances, devait être notoire. Or,

1. Voir, sur ce point, le chapitre que nous consacrons à *Hamlet*.

nous savons, par les indications contenues dans certaines pièces, que les fleurs, en effet, figuraient dans ces spectacles. Remarquons encore que le mot *pastorale* tout en s'appliquant, selon la vraisemblance, à des pastorales proprement dites, pourrait aussi désigner des pièces telle que *the Sheappeardes playe* jouée en 1577 devant les Derby.

Il y eut souvent, par exemple en 1571-1572 et 1575, de grandes difficultés entre la municipalité de Chester et les acteurs occasionnels, d'une part, et les évêques de Canterbury, York et Chester de l'autre. Les pièces jouées dans la ville, à la Pentecôte et à la Midsummer, étaient taxées de superstitions *papistes*. Les autorités ecclésiastiques et le comte de Huntington formulèrent des interdictions que les habitants de Chester et les acteurs ne craignirent pas de braver. Les plaintes relatives aux abus et scènes licencieuses que ces fêtes amenaient furent de même assez fréquentes. En 1599, la sortie des « géants » et celle aussi du diable emplumé furent interdites, mais en 1601 le cortège fut autorisé à sortir, et l'on voit que cette distraction populaire se prolongea pendant la plus grande partie du XVIIe siècle [1].

II

Cependant, les spectacles populaires de la Saint-Jean, à Chester, tout en faisant une large place aux *Whitson Plays*, comprenaient, au temps d'Élisabeth,

1. *Ancient Mysteries* by Will. Hone. Londres, 1823, p. 268.

un certain nombre de spectacles et de réjouissances qui étaient propres à cette fête. Ceux-ci commençaient dès la veille. La nuit de la *Midsummer* (23 au 24 juin) comportait des cavalcades, des parades, des cortèges et même des représentations dramatiques qui offraient un caractère spécial et qui excitèrent grandement les critiques des puritains (*Midsummer watch*, *eve*, etc.).

Outre des figurations de scènes des deux Testaments[1], ces cortèges faisaient défiler à travers Chester quatre géants, un diable emplumé, une licorne, un dragon, un éléphant, seize enfants nus, des danseurs de morisque (*morris dance*), six chevaux-mallet ou de bois (*hobby horses*), etc. Nulle part ces fêtes ne furent plus brillantes ni plus durables qu'à Chester ; malgré les interdictions et les censures,

1. A Chester, nous dit Chambers, quand les représentations de la Pentecôte commencèrent à tomber en désuétude, les corporations furent représentées régulièrement dans les spectacles de la Midsummer par quelques-uns de leurs *dramatis personæ*, qui, d'ailleurs, figuraient en cortège, en dehors de leurs représentations. Les forgerons envoyaient les Docteurs et l'Enfant-Jésus ; les bouchers, le diable emplumé; les barbiers, Isaac et Jacob ; les maçons, Balaam et son âne, et ainsi de suite. M. Sidgwick, dans son charmant petit livre sur les sources du *Songe d'une nuit d'eté*, a très bien marqué la confusion qui s'est produite entre les rites de Mai et ceux de la « Midsummer ». Les allusions aux fêtes « de Mai que nous offre *Le Songe* dérivent de Chaucer, *Palamon and Arcite*. L'emprunt n'est pas douteux. En réalité, Shakespeare, comme l'indiquent le titre de sa pièce et la représentation si caractéristique qu'il évoque, ne songe qu'à la « Midsummer night ». « Shakespeare's apparent confusion of a May-day with A Midsummer-night may seem pardonable to the folk-lorist in the light of the fact that various folk-festivals appear to take place indiscriminately on May-day or Midsummer day. See Chambers, *op. cit.*, I, p. 124, 118-120. »

elles se maintinrent, nous l'avons dit, pendant une grande partie du XVII[e] siècle.

Il y a une allusion évidente à ces représentations dans le titre même de la pièce que le poète a appelée *Songe d'une nuit d'été* (*Midsummer Night's Dream*). Il est impossible d'expliquer le titre autrement. Certes, il est probable que cette comédie n'a pas été jouée lors d'une *Midsummer showe* ou *watche* ou *eve*, ou d'une *Midsummer Night*, mais dans une circonstance particulière que nous aurons à déterminer plus loin. Néanmoins, il est certain que les représentations populaires de la « Midsummer » se trouvent évoquées dans cette pièce. Diverses données l'indiquent dans la trame comme dans le titre de la comédie, mais ce qui le prouve de la manière la plus frappante, c'est l'épisode qui occupe une si large place dans le cadre de ce spectacle et qui consiste en une représentation organisée, préparée et exécutée par les artisans d'Athènes. Ces honnêtes travailleurs manuels se transforment en acteurs pour la circonstance et jouent *la très lamentable comédie et la mort très cruelle de Pyrame et Thisbé*, devant Thésée et sa cour, au cours des fêtes du mariage de ce roi d'Athènes avec Hippolyte, reine des Amazones. Il n'est pas douteux que cet épisode rappelle les spectacles analogues donnés par les artisans de certaines villes d'Angleterre à l'occasion de diverses fêtes. Le lien général est visible : nous allons voir s'il est possible de le préciser avec certitude.

On a peine à s'expliquer comment des critiques

notoires ont pu voir dans cette manifestation théâtrale l'image intentionnellement présentée par Shakespeare des mœurs des comédiens professionnels au milieu desquels il avait vécu. C'est ainsi que Johnson (cité par Furness, éd. du *Songe d'une nuit d'été*, p. 33) nous dit que Shakespeare, dans la scène de la distribution des rôles, profite de son expérience du théâtre pour ridiculiser les compétitions habituelles de comédiens. Bottom, le principal acteur, déclare sa préférence pour le rôle du tyran, etc. Qui ne voit qu'il ne peut s'agir ici, un seul instant, de comédiens de profession, mais, tout au contraire, d'artisans improvisés acteurs ? Or, ce sont précisément des acteurs de ce genre qui jouent, au moyen âge et au XVIe siècle, les mystères et les pièces de circonstance que différentes villes avaient le privilège de représenter à certaines époques. La ressemblance entre ces fêtes dramatiques et celle du *Songe* est absolue. Il s'agit donc, dans cette pièce, d'un spectacle organisé par une troupe de gens de métiers ou artisans, à l'occasion d'une fête particulière, qui est censée coïncider avec la *Midsummer*, époque régulière de représentations de ce genre dans telle grande ville d'Angleterre connue pour ses brillantes solennités théâtrales, et dont nous avons déjà parlé plus haut.

La pièce, jouée par Quince, charpentier, chef de la troupe et sans doute poète à ses heures (*Songe*, acte IV, fin de la sc. 1re), Bottom, tisserand, qui passe pour l'acteur en vue, Snug, menuisier, Flute, raccommodeur de soufflets, Snout, chaudronnier, et

Starveling, tailleur, comporte d'abord une période de préparation : distribution des rôles dans la demeure de Quince (*Songe*, acte II, sc, 2) ; une répétition dans un bois, près d'Athènes (acte III, sc. 1) ; une nouvelle séance chez Quince pour la réunion de tous les acteurs, immédiatement avant le spectacle (acte IV, sc. 2) ; et enfin la représentation elle-même (acte V, sc. 1) dans le palais, en présence de Thésée, d'Hippolyte et de leur cour.

Tous les détails, si pittoresques et si vivants, que donne Shakespeare sur cette représentation, s'appliquent exclusivement à un spectacle analogue à ceux que nous fait connaître l'histoire des fastes dramatiques de Chester. Les préceptes et conseils de l'inoubliable Bottom sont les mêmes que les séances de répétitions durent suggérer plus d'une fois à de bons artisans improvisés acteurs...

Qu'Adam soit exercé à répondre juste au moment voulu et qu'il le fasse sans lenteur ni précipitation. De même pour les autres acteurs : qu'ils parlent d'une manière posée, avec des gestes correspondant aux paroles, qu'ils n'ajoutent ni ne retranchent aucune syllabe dans le vers, que leur prononciation soit correcte.

Les propos de Bottom ne sont que la satire de ces avis [1]. Avec quel art la psychologie de ces acteurs populaires de circonstance est reproduite : le poète a noté avec une surprenante justesse les

1. Ceux-ci, cités par Jusserand, s'appliquent aux représentations des mystères d'une ville du nord de l'Angleterre.

modifications que subit leur être moral dès que l'organisation de la représentation commence. Les acteurs de Chester se décrivaient eux-mêmes dans leurs convocations, non comme des acteurs de valeur, mais comme des hommes de métiers et des gens simples.

Staunton [1], constatant qu'il ne pouvait pas s'agir de comédiens de profession dans le texte du *Songe*, a bien vu que la pièce de Shakespeare visait les spectacles populaires organisés dans certaines villes au moment de la Saint-Jean. Il se trouva conduit tout naturellement à évoquer les représentations qui se donnaient dans la nuit du 24 juin. Puis, sentant bien que les spectacles de Coventry, quoiqu'il semblât en dire, ne convenaient pas à ce rapprochement, il cita ceux de la cité de Chester. Il remarqua que ceux-ci étaient justement donnés à la *Midsummer* par des sociétés de métiers, en renvoyant à un texte de Daniel Rogers, le vieil historien des représentations de Chester, daté de 1609 (Harl. ms. 1944) [1].

Toutes les allusions faites dans Shakespeare aux particularités des réjouissances populaires s'accordent d'une manière remarquable avec les détails les plus caractéristiques de la vie dramatique du vieux Chester : mystères, moralités et amusements populaires : allusions à Caïn, à l'Enfer, au portier de l'Enfer (monologue du portier dans *Macbeth*, II, 3), à Hérode (*O'erdoing Termagant ; it outherods*

1. Edition Furness du *Songe*, p. 33.

Herod : *Hamlet*, III, 2, 16 ; et *Ant. et Cléop.*, III, 3, 3 ; *Joyeuses Commères*, II, 1, 20) ; à *Old Vice* (12ᵉ Nuit, IV, 2, 124) ; aux géants (Samson et Goliath, géants des mystères, 1ᵉʳ *Henri VI*, I, 2, 33) ; aux *hobby-horses*, si fréquemment cités dans les comptes et descriptions des fêtes de Chester (*Peines d'Amour*, III, 1, 30 ; *Beaucoup de bruit pour rien*, III, 2, 67 ; *Hamlet*, III, 2, 144-5) ; à la *morris-dance* de la Pentecôte, qui tient une place notable dans les mêmes fêtes (*A Whitson Morris dance*, dans *Henri V*, II 4, 25) [1] ; aux bières de la Pentecôte, etc. La *morris-dance* fut toujours pratiquée avec ferveur en Cheshire et en Lancashire où elle se maintint fort longtemps [2] ; ce divertissement rencontra sa plus grande vogue dans le nord de l'Angleterre.

III

Essayons de commenter à notre tour le célèbre passage de la scène 1ʳᵉ de l'acte II relatif au renversement des saisons. Que déclare Titania ? Que, depuis la période qui a précédé la « midsommer » [3],

1. Morris rapproche expressément l'attitude d'Hérode, visée par Shakespeare, du personnage de l'un des mystères les plus populaires de Chester.

2. Dans *Tout est bien*, II, 2, 26, le poète vise la *morris-dance* du *May day*; or, ces fêtes du 1ᵉʳ mai étaient également célébrées, à Chester, avec une allégresse toute spéciale.

3. L'expression employée par Shakespeare est quelque peu énigmatique, et les commentateurs ne l'ont pas interprétée tous de la même manière ; il y a dans le texte « since the middle Summers spring ». Capell comprend ces mots comme se

il ne lui a pas été possible de se livrer à ses jeux habituels avec les fées, ses compagnes et sujettes, au sifflet du vent, en raison des querelles que lui faisait sans cesse Obéron.

Aussi les vents lassés d'être pour nous des ménétriers inutiles ont, comme pour se venger, pompé dans la mer des brouillards contagieux, qui, retombant sur la terre, ont à ce point rendu orgueilleuses les plus chétives rivières qu'elles en ont débordé de leurs rives. Le bœuf a donc porté en vain son joug, le laboureur perdu ses sueurs, et le blé vert s'est pourri avant que sa jeune tige eût pris sa barbe.

On peut donc rapporter avec sûreté cette allusion du récit de Titania à la période mai-juin.

« Le parc aux brebis reste vide au milieu du pacage submergé, et les corbeaux s'engraissent de la chair des bêtes mortes de l'épizootie ; la place où l'on jouait aux merelles est entièrement recouverte de boue, et les délicates allées tracées dans le gazon luxuriant, depuis qu'on ne les foule pas, ne sont plus reconnaissables [1]. Les mortels humains réclament leur hiver [2]. » [Il faut comprendre : le temps est si mauvais que les hommes se croient en hiver et qu'ils en arrivent à souhaiter de se trouver véritablement dans cette rude saison, avec

rapportant au printemps qui précède la « midsommer » (24 juin). Steevens pense que *spring* signifie ici commencement, comme dans le 2e *Henri IV* (IV, 4, v. 35). J'incline à comprendre : depuis le printemps qui a précédé cette « midsommer », c'est-à dire qui a précédé cet été. L'allusion au « blé vert » qui se rencontre un peu plus loin, l'indique suffisamment.

1. Je suis persuadé que cette allusion s'applique à l'emplacement de ce jeu dans quelque grand château, et plus particulièrement à celui du parc du château royal de Greenwich.

2. Ce passage a soulevé d'infinis commentaires. V. l'éd. Furness. La plupart d'entre eux ne soutiennent pas l'examen.

les distractions et plaisirs qu'elle comporte, mais hélas! ceux-ci leur font défaut C'est ce que précise la phrase qui suit :] « Il n'y a plus de nuit qui soit réjouie par des hymnes ou des chants de Noël : aussi la lune, souveraine des flots, pâle de colère, noie-t-elle si bien l'atmosphère que les maladies rhumatismales abondent et que nous voyons les saisons se confondre par ce désordre de température : les gelées à la tête blanche tombent dans le jeune sein de la rose vermeille, et comme par moquerie, un odorant chapelet de douces fleurs de l'été fait un collier au cou du vieil hiver et une couronne à son crâne glacé. Le printemps, l'été, l'opulent automne et le hargneux hiver échangent entre eux les costumes qui leur sont propres, et leurs produits sont tellement bouleversés que le monde étonné ne sait plus quelle saison règne ou ne règne pas. Le germe même de ces maux vient de nos débats, de nos dissensions ; c'est nous qui en sommes les auteurs et la cause première. »

Tout ce développement tend à décrire le renversement des saisons qui s'est produit cette année-là. A prendre à la lettre les données qu'il fournit, il y a lieu d'admettre que les quatre saisons se sont déjà succédé, mais qu'aucune d'elles n'avait tenu son rôle habituel en ce qui touche la température. C'est l'hiver qui termine la série, et précisément d'après les inductions les plus sérieuses, la première représentation de la pièce se place au cours de l'hiver de 1595 Les perturbations que le poète raconte supposent nettement que les quatre saisons se sont écoulées.

Il existe sur les phénomènes atmosphériques de l'année exceptionnelle que fut 1594-1595 une série

de témoignages très explicites qui ne laissent subsister aucun doute sur l'exactitude de cette date, quoi qu'en aient dit la plupart des commentateurs [1]. Le texte du chroniqueur Stowe (éd. 1631, p. 767 [2]) est le plus intéressant de tous. Il raconte que pendant l'année 1594, au mois de mai, il tomba de grandes quantités de pluie, et durant les mois de juin et de juillet encore beaucoup plus, puisqu'il en tomba ordinairement chaque jour ou chaque nuit, jusqu'à la Saint-Jacques et les deux journées qui suivirent, où il plut extrêmement sans interruption. Néanmoins, il y eut pendant le mois d'août une belle moisson ; mais dans le mois de septembre, les pluies recommencèrent, lesquelles enflèrent le cours de toutes les rivières, arrêtant les transports, renversant les ponts à Cambridge et en beaucoup d'autres endroits. Aussi le prix du grain s'accrut-il considérablement (suivent des données sur la hausse

1. On a peine à imaginer jusqu'à quel point certains commentateurs ont poussé le manque d'esprit critique en ce qui touche cette date, cependant si évidente, de 1594-1595. Il faut lire, par exemple, la discussion donnée par Knight des éléments chronologiques de ce problème Les négations qu'on enregistre au sujet de la concordance qui existe entre les données du *Songe* et les faits climatériques de l'année 1594-1595, tels qu'ils sont rapportés par tous les historiens, sont véritablement incroyables.

2. Voir aussi dans l'éd. Furness le témoignage de la *Charitie* de Churchyard (1595), celui des *Lectures upon Ionas* (delivered at York in 1594) avec son allusion caractéristique aux vents contraires et violents, et celui du Ms. du Dr Simon Forman. — Stowe annonce, à l'année 1595, le mariage de Derby en ces termes : « The 26 of January, William, Earle of Derby, marryed the Earle of Oxford's, daughter, *at the Court*, then *at Greenwich, which mariage feast was there most royally kept*. »

extraordinaire du prix du boisseau de blé). On comprend, par ces détails relatifs à la rareté et à la cherté du froment, que le poète ait pu parler du blé vert prématurément pourri, quand il composa sa pièce à la fin de 1594, d'autant mieux que ce désastre, résultat assez naturel de pluies persistantes, put se produire réellement en certaines régions, par exemple, dans le nord de l'Angleterre. L'allusion si claire et en même temps si poétique, faite à la température désastreuse de 1594-1595, présente au souvenir de chacun, dut être goûtée de l'auditoire du *Songe*, pièce de circonstance s'il en fût, comme le prouvent toutes les autres évocations qu'elle renferme.

Au reste, ces allusions, encore que leur objet soit différent, se suivent de près dans cette même scène première de l'acte II. Nous ne saurions trop insister ici sur la signification de celle qui, de toute évidence, s'applique un peu plus loin à la reine Élisabeth :

Obéron. — ... Mon gentil Puck, viens ici. Tu te rappelles bien ce jour où, assis sur un promontoire, j'écoutais une sirène, montée sur un dauphin, exhalant des sons si doux et si harmonieux, que la mer revêche devint courtoise en entendant ses accords, et que certaines étoiles s'élancèrent follement hors de leurs sphères pour écouter la musique de cette fille de la mer.

Avec cette description commence la série des souvenirs des fêtes de Kenilworth (1575) rappelés par le poète. Aucune incertitude n'est possible à

cet égard. Il suffit de comparer les textes des descriptions laissées par Laneham, Gascoigne et Dugdale, de ces belles fêtes, offertes par Leicester à Élisabeth, pour découvrir d'une manière assurée le lien qui rattache à cette histoire le célèbre passage du *Songe*, si souvent commenté depuis bien des années, et presque toujours si inexactement. On trouvera ces divers textes rapprochés du *Songe* dans l'édition Furness (p. 81-90). Toutes les identifications de la « Sirène » avec Marie Stuart doivent être rejetées ; elles ne reposent que sur des erreurs singulières. En revanche, l'unité de ces allusions est indiscutable : elles ne visent que la reine Élisabeth et les magnifiques souvenirs de l'été de 1575.

Puck. — Je me le rappelle.

Obéron. — Ce jour-là même je vis (mais tu ne pus le voir) Cupidon tout armé volant entre la terre et la froide lune. Il visa une belle Vestale assise sur un trône d'Occident et détacha sa flèche d'amour de son arc, avec un effort énergique, comme s'il eût voulu percer à la fois cent mille cœurs ; mais je pus voir la flèche enflammée du jeune Cupidon s'éteindre dans les chastes rayons de la lune humide, et l'impériale prêtresse passa, plongée dans ses méditations virginales, l'imagination libre de pensées d'amour. Cependant je remarquai où le trait de Cupidon retomba ; ce fut sur une petite fleur d'Occident, auparavant blanche comme le lait mais maintenant pourpre, grâce à la blessure de l'amour : c'est la fleur que les jeunes filles appellent : *vague d'amour* (la pensée).

La « belle Vestale » n'est autre qu'Élisabeth. On sait que l'allégorie de l'*Endimion* de John Lyly,

protégé et familier du comte d'Oxford, beau-père de William, comte de Derby, a très vraisemblablement suggéré le fameux passage sur la Vestale assise sur un trône d'Occident et l'impériale prêtresse ; le fait ne saurait guère être contesté[1]. Combien un pareil rapprochement éclaire, si j'ose dire, l'origine aristocratique du *Songe !* Chacun des nobles spectateurs de la pièce pouvait reconnaître la souveraine à travers cette évocation flatteuse de ses prétentions virginales. Une telle allusion constituait, sous une forme subtile et délicate, l'hommage qu'une représentation de cour, donnée dans un palais royal, à l'occasion d'un grand mariage, appelait tout naturellement. Le « Cupidon » de l'allégorie devait représenter le comte de Leicester, hôte de la reine, qui avait cru, un moment, pouvoir devenir son époux. En aucun cas, un comédien de profession tel que Shakespeare n'aurait pu se permettre une pareille allusion, si transparente, et relative à un souvenir si délicat. L'homme de Stratford n'était, à aucun degré, en situation de s'adresser ainsi à la reine. Qui ne voit, en résumé, que la pièce ne comporte que des données, détails et allusions susceptibles d'intéresser des membres de l'aristocratie anglaise ? On sait déjà que le comte de Leicester était lié avec le comte de Derby.

Les commentateurs s'accordent encore à signaler toute une série d'autres allusions manifestes

1. V. N. J. Halpin, *Oberon's Vision*, etc. Shakespeare Society, Londres, 1843, 8° et Feuillerat, *John Lyly*, p. 488 et 141-190.

dont voici l'énumération rapide : allusion unanimement reconnue aux gardes nobles de la reine, appelés *pensionnaires* dans ce vers du début de l'acte II : « Les grandes primevères sont ses pensionnaires. » Allusion probable à ce qui se passa au baptême du fils aîné du roi Jacques, alors Jacques V d'Ecosse, en 1594. « Pendant que le roi et la reine étaient à dîner, dit un contemporain, on vit venir un chariot triomphal contenant divers personnages allégoriques, traîné par un Maure. Ce chariot devait être traîné par un lion, mais on craignait que la présence de cette bête n'effrayât ceux qui seraient trop près, ou que la vue des torches allumées ne le rendît furieux, on jugea convenable de le remplacer par le Maure. » Autre allusion à ce qui se passa, d'après un neveu de sir Roger d'Estrange, lors d'un spectacle nautique représenté devant la reine Élisabeth. Cette aventure semble bien se rapporter trait pour trait aux paroles très connues de Bottom. « Harry Goldingham fut chargé, dans cette fête, de faire le personnage d'Arion sur le dos du dauphin; mais trouvant que sa voix était rauque et désagréable, lorsqu'il en fut à jouer son personnage, il dépouilla son costume et se mit à jurer qu'il n'était pas Arion, mais l'honnête Harry Goldingham, laquelle brusque révélation amusa beaucoup plus la reine que s'il eût joué réellement son personnage. »

Il est reconnu par l'unanimité des critiques et des commentateurs que *Le Songe d'une nuit d'été* a dû être composé et joué pour la première fois à

l'occasion d'un grand mariage. Personne ne saurait mettre ce fait en doute, à l'heure actuelle : il suffit de lire la pièce pour en être assuré. Mais quel est ce grand mariage? D'après les supputations les mieux acquises, basées sur les déclarations si explicites contenues dans la pièce touchant le bouleversement des saisons, et sur une série d'autres indices concordants, *Le Songe* peut être daté avec certitude de la fin de 1594 ou du commencement de 1595. Dans son édition *Variorum*, Furness (p. 263) rapporte les diverses hypothèses émises au sujet de l'union qui a dû s'accomplir alors dans la haute aristocratie anglaise et susciter « le Rêve » incomparable du poète. Il reproduit ce passage de Fleay (*Vie et Œuvres de Shakespeare*, 1886, p. 181), sous la date de 1595 :

Le 26 janvier fut la date du mariage de William Stanley, comte de Derby, à Greenwich. De tels événements étaient ordinairement célébrés avec accompagnement de pièces, intermèdes ou masques, écrits spécialement pour la circonstance et qui n'avaient pas encore été produits. La compagnie de comédiens employée à l'occasion de ces noces dut être certainement celle du Lord Chambellan

Nous croyons utile de remarquer que cette troupe dont Shakespeare faisait partie et qui était restée sous le patronage du frère de William, de 1588 jusque vers le milieu de 1594, joua vers ce même moment au palais royal de Greenwich, devant la reine, les 26 et 28 décembre 1594 ; Shakes-

peare, Kemp et Burbage figurèrent parmi les acteurs qui participèrent à ces représentations. On est induit à penser que ce furent les mêmes acteurs qui donnèrent, trois semaines plus tard, *Le Songe d'une nuit d'été*, en janvier 1595, dans le même palais et en présence de la souveraine. Or, le titre même du premier Quarto du *Songe* (1600) aussi bien que celui du second (même année) présentent justement la pièce comme ayant été jouée par les comédiens du très honorable Lord Chambellan. Ces deux indications confirment ainsi notre hypothèse. Il est très possible que *Le Songe* n'ait été joué que pour le mariage du comte de Derby. Cette pièce a été reprise trois fois en Angleterre, depuis 1763, au théâtre de Covent-Garden, mais toujours sans succès, dit M. Sullivan. En effet, ce n'est point une pièce écrite pour les yeux, mais pour l'imagination. Cette merveille de légèreté et de grâce ne convenait pas à un théâtre public ; elle semble bien avoir été exclusivement composée en vue d'un spectacle de Cour.

Cette observation faite, reproduisons la suite des remarques de Fleay [1] sur la compagnie à laquelle appartenait Shakespeare :

1. Fleay, dans son ouvrage : *Vie et Œuvres de Shakespeare* (1886, p. 181), tout en proposant l'hypothèse de la représentation de Cour du *Songe*, à l'occasion du mariage Derby, admet que la pièce put être donnée d'abord dans un théâtre public, au cours de l'hiver 1592 : « s'il en fut ainsi, elle fut jouée non à la Rose, mais là où la compagnie du Lord Strange se trouvait alors en tournée ». Plus tard, Fleay a écrit que la première représentation publique eut lieu en 1595 et que la pièce ne fut jouée à la Cour qu'en 1596.

Celle-ci était encore tout récemment, au cours de l'année précédente, au service du frère du comte Ferdinand. Nous ne connaissons aucune autre pièce qui puisse convenir aussi parfaitement à ce dessein que *Le Songe d'une nuit d'été*, lequel, dans sa forme actuelle, est certainement de cette date. Vers le même temps, Edouard Russel, comte de Bedford, épousa Lucy Harrington. Les deux mariages peuvent avoir été embellis par cette représentation. Cela est encore rendu plus probable par l'identité de l'histoire d'Obéron avec celle du *Nymphidia* de Drayton, dont la protectrice spéciale était, à cette époque, la comtesse de Bedford, nouvellement mariée... La date de la pièce donnée ici est encore confirmée par la description des intempéries au deuxième acte, sc. 2... *Cephalus et Procris* de Chute fut enregistré dans les *Stationer's Registers*, le 28 septembre 1593 ; *Hero et Leandre* de Marlowe, le 22 octobre 1593 ; la *Didon* de Marlowe et de Nash fut imprimée en 1594. Toutes ces histoires sont l'objet d'allusions dans la pièce. La date de la représentation donnée à la Cour doit être rapportée à l'hiver de 1594-1595. Mais les traces de changements subis par la pièce telle qu'elle avait d'abord été écrite pour le théâtre sont nombreuses. [Voy. les notes de Fleay sur V, sc. 1, 417.]

Voici maintenant le texte non moins intéressant que nous fournit S. Lee dans sa *Vie de Shakespeare* (éd. de 1916, p. 231-232) :

Le Songe d'une nuit d'été appartient probablement à la saison d'hiver de 1595. Cette comédie doit avoir été écrite pour célébrer un mariage dans la haute société — peut-être le mariage de l'universelle protectrice des poètes, Lucy Harington, avec Edouard Russell, troisième comte de Bedford, le 12 décembre 1594 ; ou celui qui fut célébré à Greenwich, le 24 janvier

1594-95, de William Stanley, sixième comte de Derby, frère du précédent patron de la compagnie d'acteurs de Shakespeare, lui-même dramaturge-amateur [1], avec Elisabeth, fille d'Edouard de Vere, dix-septième comte d'Oxford, un grand seigneur aux façons étranges, doué de goûts littéraires marqués. Le compliment adressé à la reine, « une belle Vestale, assise sur un trône d'Occident », était à la fois une reconnaissance des marques passées de la faveur royale et une invitation pour leur extension dans l'avenir. La description pleine de gracieuse fantaisie de l'endroit où se trouve la petite fleur magique appelée *vague d'Amour*, qu'il commande à Puck d'aller lui chercher, semble à la lettre raconter un des *scenic pageants* avec lesquels le comte de Leicester amusa Elisabeth, lors de sa visite à Kenilworth en 1575.

Voilà donc, par une rencontre infiniment piquante, le nom de notre personnage cité sous la plume des partisans les plus convaincus de l'acteur de Stratford, considéré comme dramaturge. L'une des comédies les plus exquises de Shakespeare a dû être composée et jouée en janvier 1595, à l'occasion du mariage du comte de Derby. A nos yeux, ce fait, que confirment par ailleurs tous les autres éléments chronologiques de l'œuvre, offre une entière certitude, et l'on devine sans peine toute l'importance qu'il peut offrir pour la solution du problème que l'on étudie ici. Nous considérons, en effet, la pièce non seulement comme ayant été écrite pour cette circonstance, mais encore comme étant l'œuvre

1. Ici M. Lee renvoie en note au texte que nous avons étudié plus haut et qui a été le point de départ de nos recherches : *State Papers Dom. Eliz.*, vol. 271, nos 34 et 35.

du comte de Derby lui-même. L'avait-il originairement écrite pour son propre mariage ou pour quelque autre union projetée qui aurait été ensuite ajournée ou rompue ? La première hypothèse nous paraît la plus naturelle. Oui, William Stanley a composé cette comédie, et il y a introduit toute une série d'éléments qui attestent l'origine de cette œuvre et contribuent à l'éclaircir plus que toutes les explications qui en ont jamais été données. En premier lieu, le titre lui-même évoque les représentations de la nuit de la Saint-Jean qui étaient particulières à la ville des Derby, Chester, au temps où la pièce fut conçue, et sur lesquelles nous ont été conservés les renseignements les plus précis. En second lieu, la représentation donnée par un groupe d'artisans d'Athènes appartenant à des métiers divers concorde de la manière la plus complète avec les spectacles organisés par les artisans de Chester, groupés dans des métiers analogues, au moment des fêtes de la Pentecôte et de la *Midsummer*, durant l'époque qui nous occupe. Aucun parallélisme du même genre ne saurait être établi pour un autre personnage et pour une autre ville. On sait, de plus, combien William Stanley s'intéressait aux spectacles de sa vieille cité en même temps qu'au théâtre en général. Il suivait en cela les goûts de son père et de son frère, que l'on voit assister à des représentations populaires de cette nature, à Chester, aussi bien que ses propres inclinations, attestées par les preuves variées qui ont été produites précédemment.

L'organisation des spectacles donnés à Chester par les artisans et hommes de métiers, membres des guildes, hommes parfois simples et frustes, devait se poursuivre exactement de la même façon que celle que nous voyons se réaliser à Athènes, en tenant compte du grossissement quelque peu comique qui s'imposait à l'auteur. Mais le processus devait être le même : un manager improvisé, acteur en même temps ; des réunions préalables chez lui, puis distribution des rôles, répétitions, etc. L'acteur prétentieux et bavard du genre de Bottom devait se rencontrer aisément dans ces groupements temporaires, où chacun se comportait avec ses habitudes professionnelles et autres. Il est probable aussi que les plaisanteries et lazzi, lancés par les spectateurs, ne devaient pas manquer au cours de ces représentations : nos ancêtres n'ayant pas pour les choses du théâtre ce respect religieux qui nous fait conserver, pendant les spectacles, un silence si complet. L'interruption n'était pas un scandale comme à présent. Les mœurs théâtrales, en France comme en Angleterre, laissaient alors aux spectateurs infiniment plus de liberté qu'aujourd'hui, où chacun, son billet pris, n'a plus qu'un droit : celui de se taire.

IV

C'est dans cette pièce, ne l'oublions pas, que se rencontre l'allusion aux *Pleurs des Muses*, de Spenser, œuvre dédiée à la belle-sœur de William Stan-

lev. L'hommage rendu à Élisabeth, venant d'un acteur tel que Shakespeare, eût été d'une audace absolument invraisemblable, dans la forme où nous le rencontrons. Toute cette scène, remplie d'allusions, ne peut être que l'œuvre d'un membre de la haute aristocratie anglaise, qui, seul, était en situation de se permettre un tel compliment à l'adresse de la reine, compliment d'un tour à la fois si personnel et si osé. Il est, d'autre part, fort possible qu'il existe une clef, faute de laquelle certaines allégories de cette scène célèbre restent inintelligibles. Je renvoie à l'édition Furness (acte II, sc. 1) qui reproduit en d'abondantes notes les diverses hypothèses présentées à ce sujet. Ce qui est certain, c'est que la scène en question évoque une série de souvenirs des fêtes offertes en 1575 à Élisabeth par le comte de Leicester, au château de Kenilworth. L'identification de la Sirène avec Marie Stuart ne résiste pas à l'examen : il s'agit assurément du divertissement de Kenilworth dans lequel figurèrent une sirène et un dauphin qui chantèrent en l'honneur de la reine une chanson composée par Leicester lui-même.

Une singulière difficulté s'est présentée à propos de la date du mariage de William. Parmi les historiens, les uns rapportent cet événement au 26 juin 1594, les autres au 26 janvier 1595. Les recherches que nous avons entreprises à ce sujet nous ont permis d'arriver à une certitude : c'est la seconde de ces dates qui est la bonne : William épousa, le 26 janvier 1595, Élisabeth de Vere.

Un fait, d'une haute importance pour notre démonstration, se dégage du dialogue final du *Songe* : c'est la série très claire des allusions qui sont faites successivement par Puck, Obéron et Titania au palais de la reine, évidemment celui de Greenwich, dans lequel la représentation vient de se dérouler.

Voici ces textes :

PUCK. — ... Nous sommes maintenant en train de prendre nos ébats.
Pas une souris
Ne troublera *cette maison sacrée ;*
Je suis envoyé en avant avec un balai
Pour chasser la poussière derrière la porte.

Entrent OBÉRON *et* TITANIA avec leur escorte.

OBÉRON. — Remplissez cette maison d'une douce lumière
Au moyen de ce feu assoupi et agonisant ;
Que chaque Elfe et chaque esprit féerique
Sautille sans faire plus de bruit que l'oiseau sur le buisson...

TITANIA. — ... Puis, la main dans la main, avec une grâce féerique,
Nous chanterons ce couplet tous ensemble, et nous bénirons *ces lieux*. (*Chant et danse.*)

OBÉRON. — Maintenant que jusqu'à la pointe du jour
Chaque esprit se promène à travers *cette maison.*
Pour nous, nous irons près du plus noble lit nuptial,
Et il sera par nous béni ..
Avec cette rosée des champs consacrée
Que chaque fée aille de son côté,
Et répande les bénédictions d'une douce paix
Sur chaque chambre *de ce palais*,
Dont le possesseur sera béni,
Et vivra toujours en sécurité...

Puck. — *Nobles spectateurs* [1], soyez indulgents,
Si vous nous pardonnez, nous nous corrigerons...
Là-dessus, bonne nuit à vous tous...

Il semble que les critiques aient entièrement méconnu ces allusions, cependant si probantes. L'expression : *Through this Pallace* (V. 1, v. 412) supprime toute espèce d'incertitude. Si l'on songe, en effet, à l'ensemble des faits que nous avons rapportés dans le présent chapitre, l'identification ne saurait faire aucun doute. C'est devant la Cour réunie à Greenwich que la pièce est donnée, le 26 janvier 1595, pour le mariage de Lord Derby, et les souhaits qui s'appliquent à tous les hôtes de la reine aussi bien qu'aux nouveaux époux formaient la conclusion naturelle de ce féerique spectacle [2].

Comment ne voit-on pas qu'il s'agit d'une pièce de circonstance, écrite pour les milieux de cour, bourrée d'allusions que ces derniers pouvaient seuls comprendre et apprécier, et qui n'a pu en aucun

1. Cet épilogue de Puck est évidemment destiné à la Cour. Un des auteurs de *Shakespeare's England*, I, p. 98, reconnaît que *Le Songe* a dû être écrit pour un mariage célébré à la Cour.

2. On peut se demander si, dans les vœux présentés aux trois couples, qui figurent dans la pièce et dont l'union termine celle-ci, il n'y aurait pas une réalité, et si, par exemple, ils ne s'appliqueraient pas, en même temps qu'au nouveau couple des Derby, à deux autres couples aristocratiques, mariés peu de temps auparavant et présents à la représentation. Lord Derby a-t-il composé lui-même ces souhaits, en hommage à sa jeune femme? Cela n'est pas impossible, puisque nous considérons la pièce comme étant son œuvre. Son beau-père, Édouard de Vere, comte d'Oxford, poète réputé lui-même, a pu s'associer à lui pour cet épisode final. Ce sont là des questions secondaires qui pourront être étudiées par la suite.

cas, être composée pour un théâtre public quelconque ? Il suffit de lire avec attention nombre de passages de la comédie, et de la fin, en particulier, pour être amené à songer à une fête réelle, dont cette exquise fantaisie, d'allure raffinée et tout aristocratique, n'est qu'un des épisodes. Il s'agit évidemment ici d'un spectacle privé. On ne saurait douter davantage que cette pièce a dû être composée en vue d'un grand mariage. Les allusions multiples, le programme des fêtes qui y est donné, le lieu de la scène, qui n'est autre qu'un palais royal : tout le démontre amplement. Rien ne nous permet d'imaginer par suite de quelles circonstances Shakespeare aurait pu être chargé de composer cet exceptionnel et extraordinaire spectacle. Une telle composition ne se fait pas sur commande. Pourquoi cette évocation des pièces populaires jouées par les gens de métier ? Combien, en tenant compte de notre thèse, les choses deviennent simples et claires ! C'est le marié lui-même qui a conçu cette fantaisie charmante ; il est lui-même Thésée ; il parle des acteurs populaires et les excuse comme pouvait le faire le comte, plein de bienveillance et de mansuétude pour ses compatriotes de Chester. Il prend leur défense en les annonçant à sa femme. N'oublions pas que les habitants du Lancastre et du comté de Chester s'étaient associés à la joie causée par son mariage : une ballade fut même composée à cette occasion. L'évocation des artisans-acteurs du pays qui lui était cher et dont la vie théâtrale l'intéressait au

plus haut point, nous apparaît donc comme toute légitime et naturelle. C'est une fête du cru que l'homme du Nord met sous les yeux de la reine et des nobles spectateurs de la Cour. On sent qu'elle a été observée réellement par celui qui l'a décrite, et que c'est une institution qui vit encore. *Le Songe* est l'œuvre d'un grand poète, subtil et érudit, qui manie avec maîtrise les souvenirs les plus gracieux de la mythologie, en y associant avec une intention et une sympathie évidentes, encore qu'un peu ironiques, les impressions de ses jeunes années, et spécialement celles qu'il recueillit aux côtés des siens, comme spectateur des représentations dramatiques de Chester, à l'époque de la Pentecôte, aussi bien qu'à celle de la *Midsummer* [1].

1. Voici les principaux ouvrages auxquels il peut être utile de se référer : *The Chester Plays*, ed. by Thomas Wright. Londres Shak. Soc. 1843. *The Digby Mysteries*, edited by F. J. Furnivall. New-Shak. Soc. 1882. *Chester in the Plantagenet and Tudor reigns* by Rupert H. Morris. Chester 1893. 8°. *English Gilds* by Toulmin Smith. Strutt's *Sports and Pastimes*, p. XXVI et Mr. Markland's *Essay on the Chester Mysteries*, inséré dans le 3e vol. du *Shakespeare* de Malone, éd. Boswell. John Brand's *Popular Antiquities of Great Britain*, éd. Hazlitt, Londres, 1870, 3 vol. E. K. Chambers, *The medieval Stage*, 2 vol. 8°, Oxford, 1903. On peut citer encore les ouvrages du Prof. Ten Brink, de Creizenach, etc. La musique était également très cultivée dans la ville de Chester.

CHAPITRE IX

« HAMLET » ET LE COMTE DE DERBY

Il existe, dans le théâtre de Shakespeare, plusieurs allusions à des représentations données par des comédiens professionnels en tournée chez un prince ou chez un grand seigneur. L'une de ces allusions, de beaucoup la plus importante, se rencontre dans *Hamlet* : c'est l'épisode si caractéristique des comédiens. L'autre nous est offerte par le prologue de la *Mégère apprivoisée* : c'est dire qu'elle est tout à fait indépendante de la pièce. Examinons avec soin la première, qui fait partie intégrante du drame et dont l'intérêt ne saurait être exagéré.

L'épisode d'*Hamlet* a été complètement défiguré par certains commentateurs qui ont prétendu y voir l'image de Shakespeare, chef de troupe, formant les acteurs qui jouaient avec lui ou qui interprétaient ses pièces, leur donnant des conseils techniques, luttant contre leurs mauvaises habitudes de scène, leurs exagérations, leur emphase, etc. C'est une simple absurdité : William Shakespeare ne saurait être reconnu, un seul moment, sous la figure d'Hamlet, pas plus que sous celle de Prospero, duc

de Milan, comme l'ont supposé la presque unanimité des critiques. Hamlet est un prince qui s'intéresse passionnément aux choses du théâtre ; il fréquente volontiers les acteurs de profession, il les protège, les accueille chez lui avec bienveillance, dans le palais où il est le premier après le roi ; les conseils qu'il leur donne émanent d'un homme de haute culture, connaisseur plein d'expérience, qui parle, à tous égards, avec autorité. En aucun cas, — est-il besoin de le dire ? — le fils du roi de Danemark ne s'adresse à eux en simple camarade, quelle que soit sa courtoisie bienveillante. Comme beaucoup de nobles d'alors, il a pu les voir familièrement, il a pu jouer lui-même le drame ou la comédie dans les Universités ou dans les châteaux, et encore ailleurs peut-être, mais il garde vis-à-vis d'eux le ton du grand seigneur, qui commande avec bonne grâce, mais enfin qui commande. Ses avis ne prêtent pas à discussion ; il n'y a qu'à observer avec quel respect et même quelle soumission silencieuse les comédiens s'inclinent devant la leçon technique qu'il leur donne. Ils ont déjà travaillé à améliorer leur déclamation, mais il faudra qu'ils achèvent cette réforme suivant ses critiques précises, en revenant au naturel et en interprétant chaque rôle, — chrétien, payen ou autre, — avec l'accent spécial et la tournure qui lui conviennent. Comme il connaît bien la psychologie des gens de théâtre, lorsqu'il dit à Ophélie : « Les comédiens ne peuvent garder un secret, ils diront tout ! » Les moindres nuances de ces différentes scènes prouvent qu'Hamlet reste

prince d'un bout à l'autre et qu'en aucun cas le chef de troupe ou le camarade ne se fait entendre par sa bouche.

Sans parler du rang qui est ici spécifié, ni des circonstances qui s'opposent à toute assimilation avec Shakespeare, il faut bien noter encore que l'homme de Stratford n'a laissé aucune preuve de sa compétence ni de son talent particulier d'acteur, et ce n'est pas là l'un des aspects les moins curieux de la question shakespearienne. Est-ce que l'admirable leçon faite par Hamlet n'est pas celle d'une observateur consommé, qui a beaucoup vu et beaucoup appris, qui domine absolument la matière et la juge en critique supérieur, avec un sens épuré et tout aristocratique des choses? Quelle clairvoyance merveilleuse, quel jugement raffiné, quelle mesure pleine de nuances et de délicatesse! Nos comédiens d'aujourd'hui pourraient encore puiser, dans ces lignes, bien méditées, les plus utiles leçons. C'est sous une forme concise, un exposé complet de l'art de la déclamation.

Un fait très significatif, c'est qu'Hamlet ne s'intéresse pas seulement à la déclamation théâtrale en dilettante : il compose des œuvres dramatiques et les fait jouer ; il est auteur. Il est de plus critique de théâtre. Ainsi, nous l'entendons déclarer qu'il va composer un discours de douze ou seize vers qui doit être intercalé dans *Le Meurtre de Gonzague* (acte II, sc. 2) ; on peut même être sûr que cette pièce dont il connaît si bien la source italienne est tout simplement son œuvre. En tout cas, il a cer-

tainement l'habitude de la composition. Très désireux d'obtenir une parfaite déclamation, il joint l'exemple au précepte et dit au premier comédien : « Prononcez le discours, je vous en prie, *comme je l'ai déclamé*, d'une langue agile : mais si vous le mâchonnez comme beaucoup de vos comédiens ont coutume de faire, j'aimerais autant que le crieur public de la ville *récitât mes vers.* » Viennent ensuite les conseils si remarquables qui préconisent la mesure et le respect absolu de la nature, l'art dramatique n'ayant pour but que d'offrir un miroir de la vie.

Au moment où les comédiens arrivent, la conversation d'Hamlet avec Rosencrantz, qui se charge d'annoncer leur venue et les signale comme d'anciennes connaissances du prince, porte sur les querelles et difficultés auxquelles la troupe a été récemment mêlée. Puis les acteurs s'avancent, présentés par Guildenstern et ensuite par Polonius. Celui-ci énumère tous les genres dramatiques dans lesquels les nouveaux arrivants peuvent exercer leurs talents. La bienvenue qu'Hamlet leur adresse est quelque peu mélangée d'ironie [1]. Combien, malgré toutes les assurances de politesse, le ton du

1. A noter la remarque faite par Hamlet, au moment où il recommande les comédiens aux bons traitements de Polonius, sur les acteurs qui sont la petite chronique et les mémoires courants de leur époque. Il est intéressant de noter aussi la phrase : « il y eut un temps où il ne fallait pas espérer de recettes, si le poète et le comédien n'en venaient aux giffles ». Singulière remarque, on en conviendra, de la part d'un auteur qui aurait été en même temps comédien !

grand seigneur s'affirme ! Le prince, à propos de la tirade qu'il demande à l'un des acteurs de lui réciter, rappelle le souvenir de la pièce à laquelle elle appartient, et c'est ainsi qu'il est amené à formuler les appréciations critiques qui témoignent d'un goût si sûr et si fin ! Nous ne voudrions pas recourir encore une fois à l'hypothèse, mais il nous semble qu'à bien étudier la défense très topique présentée par Hamlet au sujet du drame qu'il évoque, on est en droit de penser qu'il s'agit ici d'une œuvre écrite par lui. Il y a quelque chose de personnel dans cette justification. Naturellement, Hamlet ne peut avouer cette paternité ; s'il écrit des pièces, c'est comme plus d'un grand seigneur du temps d'Elisabeth, sous le voile de l'anonyme, mais l'accent plein d'énergie avec lequel il signale les qualités de ce drame pourrait bien indiquer un plaidoyer *pro domo*. Le ton de ces lignes paraît être celui d'une réponse :

Je t'ai entendu me dire une fois une tirade, — mais elle ne fut jamais déclamée sur la scène, ou si elle y fut dite, ce ne fut pas plus d'une fois ; car la pièce, il m'en souvient, ne plut pas à la multitude ; c'était du caviar pour le public [1] : mais, dans mon opinion, et dans l'opi-

1. L'auteur des œuvres shakespeariennes ne manque jamais de s'élever contre le goût de la foule. Qu'on se rappelle, à ce propos, un autre passage d'*Hamlet* : « Oh ! cela me blesse jusqu'à l'âme d'entendre un robuste gaillard, la tête emperruquée, mettre une passion en pièces, en véritables loques, et déchirer les oreilles des gens du parterre (*groundlings*), qui pour la plupart ne sont capables de rien comprendre, si ce n'est les pantomimes inintelligibles, ou bien le bruit. » Conçoit-on l'acteur Shakespeare traitant ainsi le parterre, qui le faisait vivre,

nion d'autres dont les jugements en telle matière avaient bien plus de poids que les miens, c'était un excellent drame, logiquement composé, écrit avec autant de simplicité que d'art. Je me rappelle qu'une certaine personne dit qu'il n'y avait pas dans les vers assez d'épices pour rendre la matière savoureuse, ni dans les phrases assez de pensée pour que l'auteur pût être accusé d'affectation ; mais que la méthode d'après laquelle cette pièce avait été faite était une honnête méthode, aussi salubre que douce, et infiniment plus belle que jolie. Il y avait une tirade que j'aimais particulièrement : c'était le récit d'Enée à Didon, et surtout le passage où il parle du meurtre de Priam : si votre mémoire a retenu ce passage, commencez à cette ligne ; voyons, voyons ; etc. [1].

Aussitôt, Hamlet retrouve, avec une sûreté de mémoire digne d'être notée, les treize ou quatorze premiers vers de la tirade, ce qui lui vaut un éloge

le rabaissant, l'injuriant même à ce point ? Et ces deux témoignages fournis par *Hamlet* ne sont pas les seuls du même genre que nous offre le théâtre shakespearien.

1. Ce passage suggère à M. Jusserand les remarques suivantes (p. 693) : « Quelques critiques, embarrassés de cette admiration intempestive (pour une pièce à l'antique ou tragédie classique), et qui se représentent, consciemment ou non, un Shakespeare idolâtre de ses propres pièces ont allégué que l'éloge était ironique et qu'Hamlet débite par moquerie la citation qui suit (récit en vers ronflants, à la mode néo classique). *C'est une erreur certaine ; Hamlet est sincère, parle au sérieux, et comme ses remarques n'ont rien à voir avec le drame dont il est le héros, on n'en saurait trouver d'autre motif qu'une fantaisie du poète d'exprimer, pour une fois, une appréciation personnelle. On en peut fournir preuve et contre preuve ; le récit admiré par Hamlet est blâmé par Polonius.* » La critique shakespearienne ne nous a pas habitués aux observations de ce genre. Celle-là est pour nous singulièrement précieuse à enregistrer : elle cadre de la façon la plus évidente avec notre interprétation.

de Polonius, qui, ne l'oublions pas, joua jadis la tragédie à l'Université[1]; le premier comédien continue le morceau et déclame une trentaine d'autres vers. On voit que cet *Enée et Didon* tient une grande place dans l'épisode des comédiens. Or, c'est justement une pièce du même titre que l'on voit jouer à Chester en 1563, en présence du comte de Derby et de Lord Strange, aïeul et père de notre William Stanley. Mais continuons notre analyse : recommandations d'Hamlet pour le bon traitement des comédiens ; réponse équivoque de Polonius ; réplique du prince ; enfin, jugement de celui-ci sur l'expression des passions fictive chez l'acteur. Il est clair qu'Hamlet domine ici la matière en homme qui la juge de haut : peut-être l'a-t-il pratiquée par accident, mais il a pu, depuis, s'élever bien au-dessus de cette pratique. Il faut le rapprocher d'un Edouard de Vere, comte d'Oxford, auteur dramatique très admiré, encore que toutes ses compositions aient disparu, et qui passa pour le meilleur acteur comique de son temps [2]. C'est le même personnage qui fut le beau-père de notre William.

Au troisième acte, scène 2, a lieu la représentation du *Meurtre de Gonzague* : on sait les conséquences qu'entraîne ce spectacle et son rôle décisif dans la trame de la pièce.

Après le brusque départ du roi, bouleversé par

1. Il avait rempli le rôle de Jules César, dans une tragédie dont le meurtre de celui-ci formait le sujet.

2. Feuillerat, p. 96.

l'allusion si claire à son crime suggérée par la tragédie, tous les courtisans sortent, à l'imitation du maître. Seuls restent Hamlet et Horatio. Le prince chante une chanson qui, comme la pièce elle-même, paraît bien être de sa composition : nouvelle preuve de ses aptitudes littéraires. Le drame provoque de sa part ces propos humoristiques adressés à Horatio (III, 2) :

Ne croyez-vous pas, Monsieur, que cette scène-là, en y ajoutant une forêt de panaches, et deux rosettes en forme de roses de Provins sur mes souliers à large ouverture, ne pourrait pas me valoir le titre de sociétaire dans une troupe de comédiens, si ce qui me reste de fortune vient à se conduire en Turc avec moi ?

Horatio. — Certes, une demi-part de profits.

Hamlet. — Une part entière, j'en suis sûr.

Voilà une déclaration qui ne saurait être trop méditée. N'est-ce pas la réflexion de l'homme qui a été en contact avec les comédiens et qui, quoique séparé d'eux par une distance sociale immense, n'en a pas moins songé quelquefois qu'il pourraît être des leurs ? Peut-être même cette éventualité, qui semblait si lointaine, a-t-elle été, sous l'empire de quelque caprice ou de quelque nécessité, et dans le mystère le plus complet, un moment réalisée. Mais ce n'est là qu'un éclair fugitif, une boutade par laquelle Hamlet évoque une pensée qu'un ami du théâtre et des comédiens tel qu'un William Stanley a pu parfaitement concevoir : « Si jamais la fortune me traitait de Turc à More, je pourrais gagner

ma vie en entrant dans l'une de ces compagnies de comédiens que j'ai souvent fréquentées. »

Aucune explication satisfaisante n'a jamais été proposée touchant cet important épisode d'*Hamlet*. En identifiant William Shakespeare avec le prince de Danemark, l'exégèse a commis l'un des contre-sens les plus étranges que puisse enregistrer l'histoire littéraire, contre-sens qui n'est pas moins ridicule que celui dont *La Tempête* a été l'objet, chaque fois qu'on voulu reconnaître l'acteur de Stratford en Prospero [1]. L'interprétation que nous proposons tient compte de tous les termes du problème, en évitant d'en déformer aucun. Notre analyse est restée, en effet, strictement limitée aux éléments fournis par le drame lui-même. Hamlet, nous l'avons dit, est un prince qui aime ardemment le théâtre, qui s'est mêlé de près aux manifestations de la vie dramatique de son temps et qui professe sur la matière des idées personnelles infiniment justes : en somme tout le contraire d'un snob. Il accueille les comédiens comme pouvait le faire, vers 1590, un grand seigneur amateur éclairé de théâtre et protecteur de troupe.

1. Les textes des critiques, biographes et commentateurs relatifs à l'identification de William Shakespeare avec le personnage d'Hamlet sont innombrables. Rares sont ceux qui émettent des doutes. Voir, dans les publications de la *New Shakespeare Society*, vol. de 1880-86, la discussion relative à cette question et les affirmations absolues qu'elle provoque. Le moins qu'on puisse dire, dit un des collaborateurs, est que « the theory that Shakespeare portrayed himself in the character of Hamlet » n'est pas « improbable ».

Or, il se trouve que ceux qu'il reçoit si bien à Elseneur sont « les tragédiens de la Cité », c'est-à-dire les mêmes qu'il avait fréquentés et qui l'avaient tant charmé précédemment. L'injuste concurrence « d'une nichée d'enfants, à peine sortis de l'œuf, qui crient contre toute rivalité et qui sont applaudis avec fureur pour cela, enfants qui sont maintenant à la mode et clabaudent si fort contre les théâtres ordinaires », les force à quitter le *Globe* et à se transformer en acteurs ambulants, réduits à gagner leur vie au prix de pénibles voyages, à la manière des héros de notre *Roman comique*.

Ici encore, les faits nous suggèrent un nouveau rapprochement entre cet aspect de la personnalité d'Hamlet et William Stanley, sixième comte de Derby, souverain de l'île de Man, descendant de la sœur du roi Henri VII, grand amateur de théâtre, frère du patron de la troupe dont firent partie les meilleurs acteurs du temps et dont Shakespeare fut membre, de septembre 1588 à l'été de 1594, la même qui joua ensuite au *Globe* ; protecteur, comme l'avaient été son père et son frère aîné, d'une compagnie de comédiens dont l'activité fut grande pendant plus de vingt ans, et enfin auteur de compositions dramatiques, restées mystérieuses, et dont il ne revendiqua jamais la paternité. Que de fois il accueillit dans ses châteaux de Latham et de Knowsley les troupes de comédiens venues y donner des représentations : qu'il s'agît de celle qui s'avouait de son nom, ou d'autres pareillement protégées par d'illustres personnages ! Avec quelle

sollicitude il les recommandait à ses amis ! Entre Hamlet, fervent des choses du théâtre en même temps qu'écrivain dramatique, et ce personnage, le parallélisme est frappant. Aucune autre hypothèse n'a été proposée jusqu'à présent qui puisse être assimilée à celle-ci au point de vue de la vraisemblance. Nous demandons qu'on veuille bien examiner toutes les relations qui ont été signalées, dans une autre partie du présent travail, entre le théâtre de l'époque d'Elisabeth, William Stanley et sa famille, et la légitimité de notre rapprochement apparaîtra sûrement à tout lecteur dépourvu de préventions.

L'épisode des comédiens dans *Hamlet* est le miroir fidèle de la réception d'une compagnie d'acteurs en tournée chez un grand seigneur. Il reproduit les scènes véritables qui se déroulaient en pareille circonstance dans une vaste et magnifique demeure telle que Latham ou Knowsley. Les conseils que donne Hamlet à ces comédiens sont sans doute ceux-là mêmes que William Stanley avait adressés plus d'une fois aux troupes qui fréquentaient chez son père ou chez lui.

J'irai plus loin : les biographes, les critiques ou les historiens de la littérature et des idées qui, depuis cent cinquante ans, ont étudié *Hamlet*, n'ont pu s'empêcher, en présence de cette œuvre prodigieuse, de déclarer, à maintes reprises, qu'une figure aussi extraordinaire que celle du prince de Danemark ne pouvait avoir été imaginée sans qu'il existât quelque lien entre son caractère et celui du poète qui l'avait

conçue; en d'autres termes, une psychologie aussi compliquée, aussi exceptionnelle, ne paraissait pas à beaucoup de bons esprits avoir été inventée de toutes pièces. Si jamais un rapport s'est imposé entre un des grands types de la littérature et la psychologie de celui qui l'a créé, c'est assurément en ce qui touche Hamlet. De même qu'il nous semble aujourd'hui impossible que Molière n'ait pas mis quelque chose de son âme, de son expérience de la vie dans certaines de ses pièces, — et l'examen attentif des faits de sa carrière nous incline fortement dans ce sens, — de même aussi le type d'Hamlet nous laisse l'impression d'une âme qui n'est pas une pure invention du génie, mais qui reflète, à certains égards, un être qui a véritablement existé, qui a souffert et s'est risqué à nous confier une partie de son secret [1]. A travers les discours d'Hamlet, plus d'une confession se laisse deviner. Quand, par exemple, le prince nous exprime son désenchantement universel et formule ensuite sa célèbre définition de l'homme (II, 2), il use d'un accent personnel qui ne saurait tromper. Il en est de même des autres confidences d'ordre moral et philosophique du héros shakespearien ; elles semblent bien refléter le plus souvent les idées aussi

1. Est-ce que dans son incroyable ouvrage sur Shakespeare, Tolstoï n'a pas émis ce jugement qui montre combien le sens véritable d'*Hamlet* — qu'il avait aimé et pratiqué autrefois et qui, entre toutes les pièces du poète, avait dû l'attirer — le frappait encore ? « Le personnage d'Hamlet n'a aucun caractère... c'est un phonographe de l'auteur, qui répète toutes ses idées à la file » (Cité par R. Rolland, *Vie de Tolstoï*, p. 120).

bien que les sentiments de celui-là même qui le fait parler.

Existe-t-il, dans la vie de William Stanley, certains traits qui nous autorisent à proposer un pareil parallèle ? Je renverrai tout d'abord à la biographie du comte de Derby, présentée plus haut, et aux observations que nous ont déjà suggérées le type de Jacques dans *Comme il vous plaira*, celui des personnages de Shakespeare qui se rapproche le plus d'Hamlet. William Stanley fut certainement une figure quelque peu étrange et originale ; comme Hamlet, et aussi comme Jacques, il voyagea et étudia à l'étranger, après avoir étudié à Oxford. Est-ce l'originalité de son caractère qui lui avait valu, avant qu'il devînt comte de Derby, certaines hostilités ? Toujours est-il qu'il souleva, à diverses reprises, des critiques assez vives, dont la cause ne saurait être précisée, sinon dans une existence mystérieuse et agitée. Peut-être son goût pour le théâtre et pour les comédiens fut-il pour quelque chose dans les méfiances qu'il inspira. Certains faits tendent à montrer chez lui un caractère plutôt irritable et fantasque.

Quoi qu'il en soit, une grande crise se manifesta dans sa vie à partir du moment où il devint le chef de la famille des Derby. Son frère et prédécesseur, Ferdinando, mourut soudainement en avril 1594, dans les circonstances les plus énigmatiques, mais certainement par le poison. Tout un drame étrange se déroula alors dans la maison des Stanley. La mort de Ferdinando donna lieu aussitôt à de lon-

gues et minutieuses recherches ; elle se rattachait, selon toute probabilité, à un complot politique. Des soupçons réciproques, vagues et d'autant plus redoutables, durent naître, à cette occasion, entre les membres de la famille Stanley : une rupture ne tarda pas à se produire et l'un des plus grands et des plus longs procès qui se soient poursuivis au temps d'Elisabeth, procès qui se prolongea pendant près de quinze ans, avec de multiples péripéties, s'engagea dès lors entre la veuve de Ferdinando, comtesse douairière, née Alice Spencer, et ses trois filles, d'une part, et William Stanley, devenu comte de Derby, de l'autre. L'enjeu était immense : il s'agissait de domaines et de biens nombreux et importants, de la souveraineté de l'île de Man, etc. Cette lutte, qui prit d'extraordinaires proportions, intéressa, à des titres divers, une partie de l'aristocratie anglaise ; elle apporta au nouveau comte de Derby de graves et continuelles préoccupations, moins par la crainte de perdre des ressources et des propriétés considérables que par l'inquiétude où il se trouvait de ne pouvoir soutenir le nom de Derby, en tombant dans une situation médiocre, indigne du magnifique passé de cette illustre maison. Comme il arrive souvent en pareil cas, les contestations s'envenimèrent ; bref, il résulta pour le comte, de ces longues dissensions familiales, une série d'anxiétés qui influèrent profondément sur son être moral. Il leur dut de connaître des heures très sombres et de grands découragements. Des malédictions quasi tragiques

furent échangées : les filles de Ferdinand se virent taxées de spoliatrices, et, du côté de William, fut prononcée cette parole biblique vengeresse contre la branche à laquelle appartenaient ses adversaires : « Elle s'est rendue coupable du crime d'Achab envers Naboth ; il lui adviendra ce qui est advenu à Achab. » En même temps, le foyer du comte de Derby dut connaître d'autres dissentiments plus intimes. Il y eut entre le comte d'Oxford et William des discussions assez âpres au sujet de la pension que son beau-père revendiquait pour Lady Derby. Celle-ci, d'autre part, paraît avoir souffert par la suite de grandes maladies ; d'après les biographes du comte, l'union ne fut pas toujours parfaite entre les deux époux, et l'on voit avec surprise la noble femme mourir dans un château assez éloigné de ses résidences ordinaires. Les circonstances de sa fin n'ont pas été éclaircies jusqu'à présent. Elle fut inhumée dans l'abbaye de Westminster, en dehors de la sépulture familiale des Derby, située à Ormskirk, et où son mari devait aller dormir son dernier sommeil.

Il n'est pas douteux que le bonheur de William fut souvent contrarié par les circonstances et que son penchant à la mélancolie reçut de celles-ci un accroissement marqué. Pour en revenir au procès, une solution intervint enfin, après bien des années : le gouvernement royal et le Parlement rendirent des décisions successives qui sanctionnèrent des arrangements équitables dont nous avons eu l'occasion de traiter ailleurs. William Stanley, après

tant d'attente et de trouble, retrouva le repos en même temps qu'une existence normale et facile. Son âme, si longtemps inquiète, reprit son équilibre en même temps que s'affermit sa situation extérieure. Une période de concorde relative succéda à la tension antérieure au point de vue des relations de famille. Puis de nouvelles épreuves se présentèrent, sa santé s'affaiblit, les infirmités survinrent et son désir de solitude s'en accrut. Ce fut alors qu'il se décida à vivre dans une retraite profonde, renonçant à la plupart de ses honneurs et dignités, et partageant les autres avec son fils aîné, James, qui allait un peu plus tard, par les dernières années de sa vie et surtout par sa mort, de même que sa vaillante femme, Charlotte de la Trémoille, donner une nouvelle illustration au nom des Derby[1].

En présence d'une carrière ainsi traversée par des épreuves multiples et prolongées, on a le droit de se demander, puisque nous considérons le comte comme l'auteur du théâtre de Shakespeare, si le personnage d'Hamlet ne doit pas plusieurs traits notables à la psychologie de celui qui l'a créé.

Avant d'insister sur certaines coïncidences étranges, il est nécessaire de formuler quelques observations sur l'état actuel de ce qu'on peut appeler la question Hamlet, — puisque le propre du problème shakespearien est de soulever quantité d'autres questions autour de lui, et cela à peu près sur tous

1. Par contre, un fils cadet lui valut des soucis d'une nature infiniment pénible.

les points que le critique est conduit à examiner. D'après les biographes orthodoxes récents, par exemple M. Sidney Lee, la tragédie, que l'on a pu appeler « that piece of his which most kindled English hearts », fut composée par Shakespeare en 1602. Il existait déjà, au moins depuis 1589, une ancienne pièce composée sur le même sujet, que le biographe en question, d'accord avec nombre d'autres critiques, attribue à Thomas Kyd. Cette pièce fut reprise le 9 juin 1594, au théâtre de Newington Butts, au moment même où l'ancienne troupe du comte de Derby, que la mort de Ferdinando Stanley venait de faire passer sous le patronage du Lord Chambellan, jouait dans cette salle avec celle du Lord Amiral. Les mentions relatives à *Hamlet revenge* (1596 et 1601) s'appliquent à cette œuvre. L'*Hamlet* de Shakespeare aurait été joué pour la première fois, au commencement de l'hiver de 1602, sur le théâtre du *Globe*. Burbage, hier encore acteur en vue de la troupe du comte de Derby, créa le rôle d'Hamlet. A une date qu'on ne peut déterminer avec certitude, se rencontre, sur un Chaucer publié en 1598, une mention de Gabriel Harvey, l'ami de jeunesse de Spenser et son camarade d'Université, relative à la pièce de Shakespeare ; le moins qu'on puisse dire de cette allusion, c'est qu'elle complique quelque peu la question de l'apparition d'*Hamlet* et que les discussions auxquelles elle prête sont assez troublantes sous le rapport de la date, beaucoup trop tardive, à notre sens, de 1602. Il est utile de constater que la note d'Harvey évoque

seulement, parmi les œuvres shakespeariennes, avec *Hamlet*, les deux poèmes de *Vénus et Adonis* et de *Lucrèce*, c'est-à-dire trois ouvrages d'un caractère plutôt universitaire, du genre de ceux qu'un *scholar* pouvait composer de préférence.

Ici se présente le plus obscur des problèmes : celui de la publication d'*Hamlet* ; une première édition in-quarto, pour laquelle une « license » fut obtenue le 26 juillet 1602, parut en 1603, qui nous offre un texte beaucoup plus court que le texte définitif, publié également dans le format in-quarto, en 1604. « Il est évident, dans l'ensemble, affirme M. Lee, que le premier in-quarto représente, avec beaucoup d'altérations d'ordre typographique, la première tentative faite par Shakespeare pour traiter ce thème. Son dessein de réaliser une reconstruction générale de la vieille pièce ne fut pas achevé, et quelques fragments de la matière originale se trouvèrent admis pour un temps à demeurer dans l'œuvre. Une édition revue, imprimée sur un manuscrit plus complet et plus soigné, fut publiée en 1604 ; certains mots du titre paraissaient dénoncer l'édition précédente comme subreptice et inauthentique. Une nouvelle impression du second in-quarto d'*Hamlet* parut avec la date de 1605, mais sans comporter d'ailleurs aucun changement. » L'édition collective de 1623 apporta, à son tour, vingt ans plus tard, de nouvelles additions et des changements. Dans l'histoire de ce texte comme *dans toutes les questions qui ont trait à la publication des œuvres de Shakespeare*, les choses sont d'un

bout à l'autre inexplicables. On ne trouve partout que l'obscurité et la contradiction : c'est là une observation qu'il ne faut pas se lasser de répéter. Il suffit de lire avec soin les exposés récents de la science shakespearienne orthodoxe pour apercevoir, malgré toute l'habileté déployée, l'embarras qu'elle éprouve en présence de tant de constatations décevantes. Quoi qu'il en soit, Ling, l'éditeur du premier in-quarto, et non Robert, le concessionnaire primitif du privilège et l'imprimeur du second in-quarto — qui serait la seule édition authentique, remarquons-le, l'autre ne l'étant en aucune manière — semble bien avoir été reconnu comme possesseur du droit de propriété de la pièce. Le 19 novembre 1607, ce privilège fut transféré, avec d'autres droits de propriété littéraire, à un autre éditeur, John Smethwick. « Un livre appelé *Hamlet*... qui appartient à Nicolas Linge. » Comprenne qui pourra ! Combien M. S. Lee a raison de dire que la bibliographie d'*Hamlet* offre « a puzzling problem » ! Smethwick publia en 1611 un quatrième quarto d'*Hamlet*, et également une autre édition qui est sans date et constitue le cinquième in-quarto. Ces deux impressions suivaient le texte du second in-quarto. Celui-ci, dont la place, dans l'histoire de l'*Hamlet*, est si importante, est imprimé avec négligence et présente une ponctuation maladroite. « Il y a des signes qui indiquent, observe M. Lee, *that the copy had been curtailed for acting purposes.* » Voilà une chose bien extraordinaire : cet acteur qui n'écrivait, nous assurent ses meilleurs biographes,

que pour le profit immédiat et qui n'avait en vue que le succès théâtral le plus rapide, passant son temps à composer des pièces qu'il fallait ensuite remanier ou abréger pour la scène ! Conçoit-on une anomalie plus étrange ? Est-ce que Molière et tous les auteurs, comédiens ou non, qui ont écrit exclusivement et directement pour le théâtre se sont jamais trouvés dans le cas de procéder de la sorte ? Ainsi donc, d'un côté, Shakespeare est censé n'avoir jamais travaillé que pour la troupe et le théâtre auxquels il appartenait, leur destinant par avance tous ses ouvrages, pendant que, de l'autre, on nous le montre élaborant des pièces — le cas d'*Hamlet* n'est pas une exception — qui ne pouvaient affronter la scène sans des remaniements ou des suppressions préalables. Il était de toute nécessité d'abréger son texte pour le rendre jouable. Singulière preuve de sa grande expérience des planches ; étrange entente des exigences de la scène chez cet enfant de la balle ! Quelle contradiction et, pour mieux dire, quelle impossibilité évidente !

C'est ce second in-quarto qui présente la plus complète de toutes les versions existantes de la pièce. Il comprend environ quatre mille lignes et représente de beaucoup le plus long des drames de Shakespeare.

Une troisième version (depuis longtemps le *textus receptus*) figure dans l'in-folio de 1623. Dans ce texte apparaissent pour la première fois quelques centaines de lignes qui manquent dans le second in-quarto. Les additions du Folio comprennent le récit

complet de la querelle entre les comédiens et les enfants (« the men actors and the boys ») et quelques allusions peu aimables à l'adresse du Danemark qui se rencontrent au cours de la même scène. Ces deux passages peuvent avoir été omis dans le second in-quarto de 1604 par déférence pour la reine Anne, femme de Jacques Ier, cette princesse ayant une origine danoise et étant la protectrice des enfants acteurs. Par ailleurs, plus de deux cents lignes qui figuraient dans le second in-quarto sont exclues du Folio. Parmi les passages supprimés se trouve l'un des monologues les plus caractéristiques d'Hamlet : « Comme toutes les circonstances récriminent contre moi ! » (IV, 4, 9-66.) Le texte du Folio suit évidemment un *exemplaire de scène* (*acting copy*) *qui a été abrégé, quelquefois plus « drastically » que le second Folio et d'une manière différente*. Mais les imprimeurs ont exécuté leur travail avec plus de soin que leurs prédécesseurs. Une collation du Folio de 1623 avec le second in-quarto est essentielle pour la constitution d'un texte satisfaisant de la pièce.

Tel est l'exposé de M. Lee, qui correspond à la doctrine généralement adoptée à l'heure présente par les érudits de l'orthodoxie shakespearienne. On sait que la réunion des ouvrages et travaux publiés sur *Hamlet* remplirait à elle seule une salle de bibliothèque : nous nous bornerons donc à ce résumé basé sur le travail stratfordien le plus récent. A en croire les adeptes de cette théorie, *Hamlet* n'aurait été composé par Shakespeare que sous une seule forme, bien que le premier in-quarto diffère si pro-

fondément du second, et la date de sa composition serait l'année 1602.

Depuis longtemps, nous considérions cette double thèse, malgré sa vogue presque générale, comme fort douteuse, croyant, au contraire, à l'existence de deux rédactions successives de la tragédie, dont l'une aurait été sensiblement antérieure à 1602 et pourrait correspondre à la version du premier in-quarto. De toute manière, il nous paraissait impossible de faire dériver les deux premiers in-quarto d'un texte unique : les différences étant beaucoup trop caractéristiques pour qu'on pût leur supposer une origine identique. Bien d'autres difficultés devront se présenter pareillement à l'esprit, dès qu'on examinera d'un peu près la croyance orthodoxe actuelle : pourquoi, par exemple, Kyd qui, dans sa *Spanish Tragedie* écrite vers 1585, avait déjà utilisé avec quelque habileté « the leading motive and an important part of the machinery of Shakespeare's play (Lee) », aurait-il fait dans un pré-*Hamlet* un nouvel emploi des éléments scéniques qu'il avait antérieurement exploités ? Cette insistance a lieu de surprendre. Le pré-*Hamlet*, visé par Tom Nashe vers 1589, peut être d'un autre auteur que Kyd : tout reste hypothétique à son sujet [1]. Aussi notre

1. Ce pré-*Hamlet*, cité dès 1589, et sur lequel on n'a aucune notion, peut être tout simplement une première rédaction de la pièce, remaniée ensuite en 1594 et de nouveau onze ans plus tard. Les critiques orthodoxes actuels sont très éloignés de cette conception, mais rien ne leur donne le droit de l'exclure, sinon l'impossibilité qu'ils sont bien obligés de reconnaître d'insérer une telle composition, à cette date, dans la biographie de Shakespeare.

satisfaction fut-elle grande en constatant, il y a peu de temps, que l'opinion relative aux deux rédactions successives, si longtemps délaissée et même déclarée irrecevable, tendait à reprendre du crédit. En effet, dans un article publié par *The Fortnightly Review*, en août 1913, sur *Hamlet aux Universités*, un des meilleurs connaisseurs de l'histoire de l'ancien théâtre anglais, M. J. S. Boas [1], frappé des incohérences que recèle la théorie de l'*Hamlet* unique de 1602, expose, après une critique très serrée des éléments du problème, que « la plus raisonnable explication est que le premier in-quarto représente la plus ancienne révision faite par Shakespeare de la pièce à demi imitée de Sénèque sur Hamlet, œuvre probable de Th. Kyd, mentionnée par Nashe en 1589. C'est une version beaucoup plus caractéristique du style encore peu mûri du dramaturge en 1592-1594, que de son art consommé en 1602-1604 ». Il est utile de faire observer que M. Boas est, d'autre part, l'auteur de la meilleure et la plus récente édition de Kyd [2].

On sait que le titre du premier in-quarto paru en 1603 spécifie que la pièce est publiée telle qu'elle a été diverses fois jouée par les « serviteurs de son Altesse dans la cité de Londres: *comme aussi dans les deux Universités de Cambridge et d'Oxford* et

1. M. Boas avait déjà écrit dans la même Revue, en août 1907, un article très suggestif sur *A Defence of Oxford plays and players*. Il est l'auteur d'un excellent livre, récemment paru : *The University Drama* (Oxford, 1914).
2. *Kyd's Works*, Oxford, 1901.

ailleurs ». Cette mention, d'un caractère exceptionnel, a depuis longtemps excité la curiosité des commentateurs. Or, M. Boas a démontré que pendant la période de production dramatique de Shakespeare, aucune troupe de comédiens de profession n'avait été admise à jouer dans les Universités d'Oxford et de Cambridge [1]. Les autorités universitaires préféraient remettre aux troupes qui se présentaient des sommes d'argent, parfois assez élevées, à la condition que celles-ci s'éloigneraient de la ville et qu'elles ne joueraient pas devant les étudiants. Le corps des professeurs redoutait sans doute, pour la jeunesse studieuse, les pernicieux exemples de la vie trop libre des comédiens en même temps que les enseignements, souvent fâcheux à son gré, que pouvaient offrir aux étudiants les pièces représentées. Par contre les villes elles-mêmes, c'est-à-dire les municipalités d'Oxford et de Cambridge, se montrèrent beaucoup plus accommodantes et accordèrent aux troupes d'acteurs qui se présentaient sous le patronage de seigneurs d'importance, une hospitalité très large. Oxford, en particulier, reçut un certain nombre de ces visites qui, chose singulière, ont été en partie ignorées de M. Murray, dans l'excellente histoire que nous lui devons des compagnies dramatiques anglaises. M. Boas les énumère toutes : certaines de ces visites offrent un intérêt spécial pour nous : en 1587-88, venue de la troupe du comte de Leicester ;

1. Dans l'article du mois d'août 1907, cité plus haut. Il raconte l'histoire de la polémique fort curieuse qui s'engagea à ce sujet dans l'Université d'Oxford, entre Gager, Rainolds et autres.

en 1592-93, le 6 octobre, jouent les comédiens de Lord Strange, avec Edward Alleyn ; en 1595-96, ceux de notre 6e comte de Derby, son frère et successeur. De 1587 à 1592, les comédiens de Lord Strange visitent plusieurs fois Cambridge ; en 1594-95, les mêmes reviennent, patronnés alors par le lord Chambellan. En 1600, paraissent à Oxford trois compagnies d'acteurs dont les protecteurs ne sont pas nommés. La présence de la compagnie du Lord Amiral est huit fois mentionnée à Oxford, de 1585-86 à 1598-99[1].

M. Boas s'occupe ensuite d'*Hamlet* et se demande si le drame de Shakespeare n'ayant pu être joué par les comédiens ordinaires dans l'enceinte de l'Université, n'avait pas été représenté par l'une de ces troupes, spécialement par celle de Lord Strange ou celle du 6e comte de Derby, au cours d'une tournée, dans la ville d'Oxford.

Rappelons d'abord à quel point *Hamlet* était susceptible de convenir à un auditoire universitaire. Le héros n'est-il pas par excellence le penseur et le *scholar* enlevé malgré lui à l'école, à la vie intellectuelle libre ? Ophélie dit de lui qu'il est à la fois un homme de cour, un soldat et un *scholar* (III, 1). Il a étudié à Wittenberg et ne désire qu'une chose, avant de connaître et de poursuivre « sa mission » : y retourner. Le fait de présenter le prince Hamlet comme un étudiant — de la veille et du lendemain, ne l'oublions pas, puisqu'il songe à regagner l'Uni-

1. N'omettons pas de signaler les musiciens de Lord Oxford, futur beau-père de William, venus à Oxford en 1584-85.

versité avant de se résoudre à la mission qui va absorber toutes ses pensées, — constitue un élément propre à Shakespeare et qu'on ne retrouve pas dans la nouvelle de Belleforest. Il s'agit là, d'ailleurs, d'une conception fort originale et inattendue, que rien dans les mœurs ou les habitudes du temps ne pouvait suggérer normalement. Celle-ci trahit assurément, chez l'auteur, les préoccupations d'un ancien *scholar* qui a étudié, lui aussi, dans une Université et fréquenté les cités savantes de l'étranger. On ne voit pas Shakespeare, qui, seul parmi les écrivains notoires de cette époque, n'a point connu la vie universitaire, imaginant cette conception très particulière d'un prince appelé à régner qui se fait étudiant dans une université étrangère, et un étudiant si convaincu, si ardent au travail. Hamlet, comme Prospero, est prêt à tout subordonner à l'étude et au culte de la science. Cette préoccupation, visible chez le poète, d'exalter ainsi la vie intellectuelle, se trouve contredite par tout ce que nous savons de la vie et du caractère de William Shakespeare.

Qui ne se rappelle tout ce qui a été dit depuis plus d'un siècle sur Hamlet en tant qu'exprimant l'âme de Shakespeare ? N'est ce pas hier que le Dr Garnett et M. Gosse, dans un ouvrage qui fait autorité, écrivaient qu'*Hamlet* exprime plus de l'esprit intérieur de « Shakespeare que toute autre de ses pièces, et que ce drame est, de tous, celui qui s'est trouvé le plus vraisemblablement soumis à une révision définitive » ? C'est sans doute parce

qu'Hamlet reflète ainsi la propre personnalité du poète, que celui-ci, qui a tout ignoré de la science universitaire, a fait de son héros un *scholar*...

Notons encore qu'Horatio, le noble ami de cœur du prince, est un savant qui a étudié dans la même *Alma Mater*. Hamlet, après avoir fait par deux fois allusion à la ville savante qu'Horatio vient de quitter se plaît à l'appeler : « camarade d'université ». Ailleurs, le prince évoque les représentations universitaires et Polonius s'associe à cette évocation, sans se douter de la dure plaisanterie à laquelle elle va donner lieu, lorsqu'il rappelle le rôle de Jules César qu'il a rempli en une tragédie jouée par les étudiants, ses camarades. Or, une pièce intitulée *Cæsar interfectus* a été jouée à Oxford, en 1582. La pièce à laquelle Hamlet et les comédiens [1] empruntent plusieurs passages offre tous les caractères d'une pièce universitaire, inspirée de l'antiquité familière aux *scholars*, et sans doute spécialement de Virgile : récit d'Enée à Didon ; combat de Pyrrhus et de Priam. Enfin, Hamlet use en certains cas d'expressions latines qui rappellent le *scholar*, telle que *Hic et ubique*, et montre en mainte circonstance son goût pour les souvenirs classiques. Toutes les réflexions, toute l'activité cérébrale de cet ami de la philosophie et des lettres attestent l'homme qui a reçu l'empreinte de la science universitaire. Ce fait a frappé depuis longtemps les com-

1. Polonius, en les présentant, évoque deux auteurs chers aux universitaires : Sénèque et Plaute.

mentateurs. Comment n'ont-ils pas vu qu'il était pour le moins surprenant qu'une telle tragédie eût été composée par le seul écrivain de l'époque demeuré étranger à toute formation comme à toute ambiance universitaires ? Ajoutons encore que la pièce, en tenant compte des nombreuses ressemblances qu'elle offre avec le genre dramatique de Sénèque, cher aux Universités, notamment de l'accumulation des catastrophes finales, pouvait, à beaucoup d'égards, convenir à une représentation d'étudiants. Peut-on même penser sérieusement que cette tragédie extraordinaire, d'allure toute philosophique et où la tension intellectuelle est si puissante d'un bout à l'autre, a été d'abord écrite pour l'auditoire d'un théâtre londonien ? Est-ce qu'elle n'offre pas dans l'ensemble du théâtre anglais de l'époque élisabéthaine un caractère exceptionnel, unique ? En tout cas, même si l'affirmation du premier in-quarto ne venait pas lui conférer la certitude, l'hypothèse n'aurait rien que de très séduisant. Mais les comédiens professionnels n'avaient pas accès dans l'enceinte des Universités : comment dès lors concilier cette prohibition avec l'ensemble des indices que nous venons de relever et, en particulier, avec la donnée du titre du premier in-quarto ?

Dans son article d'août 1913, M. Boas étudie les éléments fournis par les différents textes d'*Hamlet* à l'histoire de la controverse que cette pièce raconte comme s'étant déroulée entre les comédiens de profession et les enfants de la Chapelle. Il montre que nos connaissances sont, à cet égard,

encore bien insuffisantes et prouve qu'il faut se garder, en une matière aussi incertaine, de conclusions prématurées. D'après lui, le *Return of Parnassus* joué à Saint-John's College, à Cambridge, vers 1601, paraît bien indiquer que Burbage et Kemp avaient visité la ville universitaire peu auparavant. Comment concilier ce fait, et d'autres encore, avec l'interdiction signifiée aux comédiens par l'Université ? Il expose, en outre, que, contrairement à ce qu'on croyait, neuf pièces furent jouées devant Elisabeth, à la Noël 1601-02, dont trois (26 et 27 déc. et 1er janv.) par les comédiens du Lord Chambellan. Cela prouve qu'il faut revenir sur l'opinion acceptée depuis longtemps et que la troupe n'avait nullement été écartée de la Cour et forcée de voyager. D'autre part, les textes mis en lumière par MM. Feuillerat et C.-W. Wallace prouvent que la rivalité qui a existé entre les acteurs ordinaires et les Enfants de la Chapelle s'était déclarée bien avant la fin du XVIe siècle : environ vingt ans plus tôt, de 1577 à 1597. Assurément, ce ne sont pas les représentations qui ont été données entre 1577 et 1585 par les Enfants de la Chapelle et ceux de Lord Oxford qui ont pu inspirer le passage du premier in-quarto d'*Hamlet*, mais rien n'empêche, par contre, de songer aux représentations des dix ou douze années qui suivirent cette période. En présence des diverses preuves remarquables que l'on peut fournir des lacunes qui subsistent dans l'histoire des compagnies d'Enfants, on ne saurait affirmer sans imprudence que Shakespeare

a dû se référer nécessairement aux représentations données par les Enfants de la Chapelle, à Black-Friars, en 1601. L'étude critique des différents textes des deux in-quarto et du Folio relatifs à cette rivalité dramatique, amène à supposer que ces données successives s'appliquent au moins à deux périodes différentes de la querelle. L'allusion au *Globe* ne se rencontre pas dans le premier in-quarto. On peut fort bien concevoir une allusion complémentaire insérée à ce sujet dans une rédaction postérieure, et visant une nouvelle manifestation de la querelle [1].

En nous appuyant sur ces diverses considérations, nous sommes en droit d'affirmer, jusqu'à ce que l'on puisse prouver avec évidence la réalité des voyages atttribués aux comédiens du Lord Chambellan durant l'année 1601 (en démontrant, en particulier, leurs deux séjours à Oxford et à Cam-

1. C'est évidemment l'opinion de M. Boas. Déjà F.-V. Hugo, dans sa traduction d'*Hamlet* (p. 379-80 avait fort bien dégagé la portée des différentes leçons des trois textes du drame relatifs à la querelle. Il croit que l'allusion du premier *Hamlet* vise des faits des années 1584-1591, et celle du second, des faits de 1600 ou environ. « Cette distinction est précieuse, observe-t-il, parce qu'elle permet d'établir approximativement la date du premier *Hamlet* et la date du second. Si nos conjectures sont fondées, la première esquisse d'*Hamlet* aurait été faite dans l'intervalle de 1584 à 1591, et l'œuvre définitive aurait été composée en 1600. » Pendant que la science orthodoxe ne nous apprend pas le moindre mot sur l'histoire du texte d'*Hamlet*, se contentant d'y voir une énigme indéchiffrable, sans tenir compte des données fournies par les textes, nous offrons une hypothèse qui tient compte de ces différences et qui nous aidera, j'en ai l'absolue conviction, à sortir enfin de cette irritante obscurité.

bridge), que la question de la date de l'*Hamlet* de Shakespeare, sous sa plus ancienne forme, doit rester de nouveau ouverte. Il est bien avéré, d'après les comptes de la ville de Cambridge, que les acteurs de Lord Strange étaient dans cette ville en 1591-92, et ceux du Lord Chambellan en 1594-95. On sait désormais, en outre, que les mêmes comédiens de Lord Strange étaient à Oxford, en octobre 1593 (à moins, toutefois, que l'inscription ne se rapporte à 1592). Pourquoi *Hamlet*, tel qu'il apparaît dans le premier quarto, n'aurait-il pas été écrit entre 1592 et 1594 ? Quand on a tenu compte des imperfections que présente ce quarto, il n'en offre pas moins, selon toute évidence, une version rudimentaire du chef-d'œuvre tragique contenu dans le second quarto. Ici intervient la conclusion de M. Boas dont on a lu la substance plus haut : le premier quarto représenterait une première revision de la pièce de Kyd, mentionnée par Nash en 1589.

Nous avons déjà indiqué que dans leur tournée de 1593, les comédiens de Lord Strange étaient accompagnés d'Ed. Alleyn. Après leur retour à Londres, les deux compagnies de l'Amiral et de Lord Strange — celle-ci passée sous le patronage de Henry Carey, Lord Hunsdon et Lord Chambellan, vers juin 1594 — jouèrent à Newington Butts, du 3 au 13 juin. Lorsque, dans le *Journal* d'Henslowe, nous lisons qu'une des sept pièces alors représentées était *Hamlet* (le 9 juin), et non comme une nouvelle pièce, il y a de fortes présomptions qui per-

mettent de penser qu'elle avait déjà été jouée à Oxford, et ailleurs peut-être, dans le courant de l'année précédente. Jusqu'à ce que la preuve soit produite d'une visite de la compagnie de Shakespeare, à Oxford, entre 1593 et 1601, M. Boas pense que c'est une hypothèse raisonnable d'admettre que cet *Hamlet*, encore mentionné par Lodge en 1596, était la première version in-quarto, et non (comme le veut la doctrine actuellement acceptée) la pièce pré-Shakespearienne. Rien, absolument rien, contrairement à l'opinion commune, ne s'oppose, en ce qui touche *Hamlet*, à une date de composition antérieure à 1601.

Francis Meres, dans sa liste si souvent citée, ne mentionne pas *Le Roi Henri VI*, où Shakespeare avait travaillé également sur une matière ancienne, et avec son artificiel équilibre de six comédies et de six tragédies sa liste n'exclue pas nécessairement toute autre composition [1]. Le savant historien que nous venons de citer formule ensuite une remarque entièrement nouvelle et d'une portée singulière à divers points de vue. Elle vise le sens même du fameux passage d'*Hamlet* relatif à la compétition des comédiens et des Enfants : Hamlet demande à Rosencrantz comment il se fait que les comédiens, qu'il a connus si prospères, en soient réduits à voyager :

Hamlet. — Comment se fait-il qu'ils voyagent ? le séjour fixe valait deux fois mieux pour eux, et comme réputation, et comme profit.

1. « Is not necessarily exhaustive », dit M. Boas.

Rosencrantz. — Je pense que leur empêchement vient de la dernière innovation.

Le texte porte ici le mot *innovation*, que tous les critiques anglais et étrangers ont toujours compris en lui attribuant le sens qui correspond à notre mot français : innovation. Or, M. Boas a fait cette découverte, — qui prouve, comme nous le montrerons nous-même plus tard, à quel point le vocabulaire de Shakespeare recèle encore de points obscurs, après tant de doctes travaux, — que le poète emploie toujours *innovation* avec le sens de *insurrection*, — *tumult*, *commotion*, en anglais. (Voy. 1er *Henri IV*, acte V, sc. 1, 76-80, le roi à Worcester ; *Othello*, acte II, sc. 3, 40-2, dans la bouche de Cassio). Donc, il y a eu jusqu'à présent erreur sur l'interprétation exacte du mot, et les théories basées sur l'ancien sens se trouvent ébranlées du même coup. L'histoire de la prohibition prétendue des comédiens professionnels est évidemment à refaire pour toutes les raisons qui ont été dites. En résumé, rien n'empêche d'admettre que *Hamlet* ait pu être joué sur le théâtre d'un collège par des étudiants[1], ou sur une scène autorisée par la municipalité par une troupe de comédiens. M. Boas pense que les autorités universitaires signifièrent

1. Dans son premier article de *The Fortnightly Review* (août 1907) M. Boas écrit ceci : « Certainly the impression that *Hamlet* received some special measure of academic favour is widely spread. » Peut-être sera-t-il possible d'émettre un jour une hypothèse en vertu de laquelle William Stanley aurait joué quelque part le rôle même d'Hamlet, qui offrait des rapports certains avec son propre personnage.

aux comédiens professionnels une interdiction de jouer, et que, dans leur hostilité à l'égard de ceux-ci, ils donnèrent probablement une somme d'argent à la compagnie qui avait joué *Hamlet* devant les dignitaires de la ville, à Oxford, à la condition qu'elle quitterait les lieux sans troubler davantage l'Université.

On a vu plus haut que les théories relatives à *Hamlet* qui tendent à reprendre du crédit à l'heure présente, étaient déjà les nôtres avant même l'indice de réaction qu'accuse l'article de M. Boas contre les doctrines jusqu'ici dominantes. Nous irons, du reste, plus loin encore que le savant d'Oxford : notre conviction est qu'*Hamlet* a été composé pour une Université, très probablement celle d'Oxford, à laquelle avait appartenu William Stanley ; la pièce a été jouée, selon les vraisemblances, d'abord par les étudiants puis par les comédiens professionnels. Le titre du premier quarto s'expliquerait ainsi très naturellement. Si les acteurs de profession ne pouvaient paraître dans les Universités, les étudiants, par contre, donnaient fréquemment des représentations [1]. Certains collèges avaient même, plus que d'autres, l'habitude ou le privilège d'organiser ces spectacles universitaires. Tels entre tous, dans l'Université d'Oxford, Christ Church et spécialement St. John's College, qui dépensait des sommes importantes pour ce genre de

1. Nous ne connaissons aujourd'hui qu'un petit nombre de ces tragédies, comédies et autres spectacles mélangés.

divertissements, ainsi que le prouvent les comptes qui nous ont été conservés. Or, ce dernier collège est justement celui où le sixième Comte de Derby fit ses études, en compagnie de Ferdinando, son aîné, et de son plus jeune frère. On peut supposer que si *Hamlet* a été mis à la scène dans un collège, comme nous le croyons, ce fut plutôt dans celui-là.

Curieuse coïncidence : ce sont d'abord les acteurs de Lord Strange, frère de William Stanley, puis les mêmes encore, passés depuis peu sous le patronage du Lord Chambellan, et enfin ceux de William, devenu comte de Derby, qui viennent jouer successivement à Oxford, au moment même où, d'après nos inductions, le premier *Hamlet* aurait pu y être représenté. Que de points encore à éclaircir, mais aussi que de concordances extraordinaires les indices qui viennent d'être relevés semblent déjà nous faire entrevoir ! Une autre donnée, d'ordre quelque peu délicat, et que nous tenons à suggérer, encore qu'elle nous paraisse aléatoire dans l'état actuel de nos connaissances, est celle-ci : d'où vient le rôle joué par le poison dans l'assassinat du père d'Hamlet ? Belleforest n'en parle pas. Chez ce dernier, le père d'Hamlet est tué à main armée, par son frère Fengon, dans un banquet. La scène se déroule dans le jardin où dort le roi, lorsque son frère vient lui verser dans les oreilles

le contenu d'une fiole pleine du suc maudit de la jusquiame,... lépreuse liqueur qui est tellement ennemie du sang de l'homme, que vive comme le vif-argent, elle court à travers les portes naturelles et les allées

du corps, et qu'avec une vigueur soudaine, pareille à des gouttes d'acide dans du lait, elle coagule et caille le sang fluide et sain : ainsi fit-elle du mien, — ajoute le Spectre, — et à l'instant une éruption dartreuse couvrit d'une vile et dégoûtante croûte mon corps lisse et le rendit comme celui d'un lépreux. C'est ainsi que je fus, dans mon sommeil, privé à la fois de ma vie, de ma couronne, de ma reine par la main d'un frère...

Jusqu'ici, nul chercheur n'a apporté le plus petit renseignement sur l'origine de cette explication de la mort du père d'Hamlet [1]. Faut-il en attribuer l'invention à l'auteur du drame ou croire qu'il en a puisé l'idée dans une source ou pièce antérieure ? Le point reste entièrement obscur. Est-il cependant téméraire de se demander si la fin soudaine de Ferdinando, causée par un poison mystérieux qui exerça sur son corps les ravages les plus foudroyants, ne serait pas pour quelque chose dans les détails fournis par le spectre ? Ses vomissements furent si violents, en effet, et si corrosifs qu'ils tachèrent les objets d'argent et de fer dans la cheminée de sa chambre, et quand il mourut, bien que son cadavre eût été enveloppé dans des draps secs et recouvert de plomb, le travail de la corruption et de la putréfaction fut tel que long-

1. On sait avec quelle insistance revient Hamlet sur le fait de l'empoisonnement : acte III, sc. 2, spécialement quand il dit :

HAMLET. — O mon Horatio. As tu remarqué ?
HORATIO. — Parfaitement bien, Monseigneur.
HAMLET. — Dès qu'on a parlé d'empoisonnement...
HORATIO. — Je l'ai parfaitement remarqué.

temps après personne ne pouvait supporter le voisinage de l'endroit où il fut placé jusqu'au moment de l'inhumation. Plusieurs contemporains, notamment l'annaliste Stowe, se sont appesantis avec insistance sur ces circonstances étranges, en signalant la soudaine décomposition du corps sous l'action du poison. C'est, en somme, à peu près ce que le Spectre signale à Hamlet. La ressemblance est certainement troublante. Faut-il établir un rapprochement entre cet empoisonnement et celui qui nous est raconté dans *Hamlet ?* Nous n'osons l'affirmer, nous contentant d'attirer l'attention sur l'étrange coïncidence. Il est possible que l'histoire de la tragédie d'*Hamlet*, renouvelée ou mieux comprise, apporte un jour à cette conjecture une confirmation inattendue. On entrevoit que la mort subite de Ferdinando, causée par un mystérieux poison, jeta un grand trouble dans tout son entourage et fut le point de départ de soupçons que les dissensions familiales dont nous avons parlé vinrent encore accroître ou égarer. L'idée que William Stanley aurait pu composer peu après — ou seulement remanier, si l'œuvre existait déjà — le premier *Hamlet*, sous l'empire de ses préoccupations et au milieu de la crise intellectuelle intense qui en résulta pour lui, n'est nullement absurde. Certes, il convient d'attendre avant d'affirmer quoi que ce soit, mais il ne faudrait pas, par une prudence excessive, négliger une telle piste, pour peu qu'elle offrît quelque chance de nous conduire un jour vers la lumière. N'oublions pas qu'*Hamlet* reflète, selon

toute évidence, certains aspects de l'âme et de la sensibilité de l'auteur [1] ; tous les critiques l'ont proclamé avec un ensemble impressionnant, même ceux qui croient le moins à une concordance possible entre l'œuvre et l'écrivain, et cependant il n'a pas encore été donné à la critique de voir poindre la plus faible lueur sur ce troublant problème de psychologie. Qu'il puisse exister un rapport quelconque entre William Shakespeare et la vie intellectuelle et sentimentale d'Hamlet, il faut vraiment renoncer à toute réflexion sérieuse pour le croire. Où voit-on apparaître, au cours de la vie de l'acteur de Stratford, le plus petit commencement de crise morale et intellectuelle ? Il s'agit bien de la vie de l'âme et de ses orages chez ce parfait homme d'affaires, adroit et méticuleux s'il en fût.

Il est encore un élément sur lequel nous voudrions également appeler l'attention : le bouffon du roi, Yorick, est évoqué dans la scène du cimetière d'une manière tellement précise, que l'on ne saurait hésiter à croire que l'auteur de la pièce a réellement connu le « garçon d'un esprit de plaisanterie infinie, d'une plaisanterie excellente » qu'il décrit si bien. Où avait-il pu connaître de si près ce personnage au cours de son enfance, se laisser porter sur son dos, l'embrasser, suivre ses facéties avec tant de plaisir ? Evidemment, à la Cour. Or, Shakespeare n'y avait jamais paru dans son enfance ni

1. On peut même se demander si le tempérament physique d'Hamlet, si nettement caractérisé : gras, à l'haleine courte, ne reflète pas quelque particularité de celui de l'auteur.

dans sa jeunesse. Nous savons au contraire que William la fréquenta certainement dès ses premières années, en raison des liens de sa famille avec la reine Élisabeth, qui se plut même à faire venir auprès d'elle son frère aîné Ferdinando, encore enfant. Ainsi s'expliquent également, selon nous, les allusions du *Songe d'une nuit d'été* aux fêtes de Kenilworth, contemplées par William adolescent, pendant l'un des séjours qu'il fit à la Cour, dans l'entourage de la reine. Le portrait de Yorick n'a certainement pas été inventé. Mais ce qui excite le plus notre curiosité dans ce petit problème, c'est encore la différence des deux dates données, pour l'époque de sa mort, dans le premier et dans le second in-quarto d'*Hamlet*. Le premier suppose que la mort de Yorick remonte à douze ans et le second, à vingt-trois ans. De tels indices sont toujours infiniment utiles à retenir ; nous nous en sommes servi jadis pour l'étude de Rabelais d'une façon fructueuse. C'est par de tels détails de corrections chronologiques que l'auteur se trahit involontairement. Il n'est pas permis de les négliger. Nous avons dit que nous croyions les deux rédactions d'*Hamlet* tout à fait distinctes et séparées l'une de l'autre par un assez grand nombre d'années. Si donc, dans la seconde rédaction, Yorick est mort depuis vingt-trois ans, et dans la première, depuis douze seulement, on est en droit de supposer qu'il existe un intervalle de onze ans entre la composition des deux textes. Dès lors que le second a vu le jour en 1604-1605, on peut inférer, en se basant sur cette diffé-

rence si frappante des dates, que le premier, quoique publié seulement en 1603, est de 1593-1594 ou environ [1]. Or, ce calcul nous ramène tout simplement à la date de composition du premier *Hamlet* que nous avons proposée plus haut, contrairement aux enseignements actuels de l'érudition shakespearienne. C'est la date qui de plus en plus nous paraît s'imposer, celle vers laquelle a été conduit M. Boas dans l'article tout récent où il réagit contre ces enseignements. Nous pensons que la seconde moitié de 1594 pourrait convenir, d'autant mieux que cette date serait postérieure à la mort de Ferdinando. On le voit : les concordances se multiplient et chaque donnée précise, interrogée, nous ramène vers l'objet de notre démonstration.

Enfin, quelle vraisemblance y a-t-il que toutes ces conversations de princes et de grands seigneurs que nous admirons dans *Hamlet*, d'un accent si juste, et où se révèle le sens des plus fines nuances en même temps que l'habitude de l'ironie mordante et subtile propre aux nobles et aux gens de cour [2], aient été imaginées par le fils d'un illettré de Warwickshire, et dont la fille ne sut pas écrire ? Il suffit de relire les entretiens d'Hamlet avec Horatio, où s'affirment un idéal d'amitié si élevé (que le joyeux trompeur de Burbage n'a jamais pu con-

1. Naturellement, il ne faut pas toujours chercher, dans ces différences de textes, des calculs d'une précision absolue ; il s'agit d'une supputation approximative.

2. Acte III, sc. 2 ; tout le persiflage à l'égard de Polonius les conversations avec Rosencrantz et Guildenstern ; acte V, sc. 2, etc.

naître) et la conception la plus haute de la valeur morale du vrai gentilhomme, célébrée en termes si graves [1], pour qu'apparaisse le contraste absolu entre l'œuvre et son auteur prétendu. Faut-il encore citer la conversation qui se déroule entre Hamlet et Osric (V, 2), avec son jargon conventionnel, ses allusions de bel air aux « enjeux », « trains », fleurets, etc., et tout ce qui a trait, ici ou ailleurs (IV, 7), à l'équitation, à l'escrime françaises et au duel ? Faut-il rappeler le culte que professe Laertes

1. Acte I, sc. 5 ; acte V, sc. 2, *passim* ; partout la préoccupation de ce qui convient à un gentilhomme, de ce qu'il faut attendre des gens de noble éducation et de soldats ; quand Osric veut dépeindre Laertes à Hamlet, il insiste sur les mêmes traits : « ... C'est, croyez-moi, un gentilhomme accompli, plein de talents aussi divers qu'excellents, d'une très suave société, et avec le plus grand air du monde ; en vérité, pour parler de lui comme il convient, c'est la carte ou le calendrier de la noblesse, car vous trouvez en lui le *continent* de n'importe quelle région des belles manières qu'un gentilhomme puisse désirer connaître. » Notons encore la critique du courtisan, dans la scène du cimetière. Que dire de tout l'euphuisme, qui par moment reparaît dans *Hamlet*, comme ailleurs, et qui devait être si loin de Shakespeare ? Dans la même scène (V, sc. 1), les réflexions d'Hamlet sur le langage du premier fossoyeur impliquent une manière de voir de nuance aristocratique : « Comme ce drôle est précis ! Nous allons être obligés de lui parler le dictionnaire à la main ou bien il va nous battre au combat de l'équivoque. Par le Seigneur, Horatio, c'est une observation que j'ai faite dans ces trois dernières années ; cette époque-ci est devenue vétilleuse au point que l'orteil du paysan s'approche assez du talon du courtisan pour écorcher ses engelures. » Dans l'admirable portrait que Montégut a tracé d'Hamlet, je note ces lignes pénétrantes : « C'est un vrai prince ; il en a la condition essentielle, qui est d'être à son aise partout, et de savoir causer avec des soldats dans leurs casernes, ou de vulgaires fossoyeurs dans un cimetière, comme avec des courtisans dans son palais. » On pourrait encore ajouter : comme avec des comédiens.

à l'égard de la France, de sa vie polie et du charme parisien, sans parler des remarques topiques formulées par son père sur ce piquant sujet[1] ? Citons seulement l'aimable et juste souvenir rapporté de notre pays, selon toute évidence, et qui se devine à travers ce bel hommage rendu par Polonius au goût exquis de la noblesse française : « Que ta mise soit aussi somptueuse que te le permettra ta bourse, mais qu'elle n'obéisse pas au caprice ; qu'elle soit riche, mais non voyante : *car le costume révèle souvent l'homme et les gens de haut rang et de condition, en France, sont principalement sur cet article de la toilette d'une élégance aussi pleine de goût que de magnificence*[2]. » Que d'observations

1. Il est à propos de rappeler que la nouvelle française de Belleforest qui est considérée comme la source d'*Hamlet* n'a pas été traduite en anglais avant 1608. Par conséquent, on a le droit de supposer que l'auteur de ce drame a connu l'ouvrage français dans son texte original. Au reste, M. Lee le constate lui-même (p. 355) : « The French collection of tales was familiar to Shakespeare and to many other dramatists of the day ».

2. Celui qui a écrit cela avait sûrement visité la France et connu sa société polie : il parle *de visu*. A rapprocher de cette déclaration significative cet autre hommage au goût (le mot y est) des artistes français, dans *Cymbeline* (a. I, sc. 6) : « Iachimo. — Une douzaine de Romains de notre société et votre époux, la plus belle plume de notre aile, se sont cotisés afin d'acheter un présent pour l'empereur, acquisition que *moi, comme chargé d'affaires des autres, j'ai faite en France : elle se compose de pièces d'argenterie d'un goût rare et de joyaux d'une forme riche et exquise* ; leur valeur est grande, et je suis quelque peu désireux, à cause de ma qualité d'étranger, de les déposer en lieu sûr : vous plairait-il de les prendre sous votre protection ? » — Et ce beau mot, d'une si haute fierté, prononcé dans la même pièce par un Français (a. I. sc. 4) : « Je l'ai vu en France : nous avions là bien des personnes qui pouvaient regarder le soleil d'un œil aussi ferme que lui. » Le poète admirait la France comme « le plus beau jardin du

spirituelles ou profondes on pourrait encore relever, à chaque pas, à travers les autres pièces d'allure mondaine touchant les gens du bel air ! Quand Bassanio nous définit Gratian au début du *Marchand de Venise* (I, 1) comme « l'homme de Venise qui débite la plus prodigieuse quantité de riens », en notant que « sa conversation ressemble à deux grains de blé qui seraient perdus dans deux boisseaux de menue paille ; vous chercherez tout un jour avant de les trouver, et lorsque vous les aurez trouvés, ils ne vaudront pas la peine que vous aura coûté votre recherche », ne nous révèle-t-il pas l'expérience consommée de l'auteur et sa familiarité certaine avec les milieux où fleurissent de tels diseurs de riens ? Où Shakespeare aurait-il puisé tant d'expérience de la vie élégante et cosmopolite et cette compréhension du parfait *gentleman* ? Nul ne l'a jamais dit.

Les passages que l'on pourrait citer encore ici sont en nombre infini. Qu'on songe, par exemple, au dialogue d'Orlando et de Rosalinde dans *Comme il vous plaira* (III, 2) :

ORLANDO. — Votre accent a je ne sais quoi de raffiné que vous n'avez pu acquérir dans un séjour si retiré...

ROSALINDE. — ... Mais vous n'êtes pas ainsi : vous êtes plutôt raffiné dans votre accoutrement, et vous

monde ». Quand il veut parler de quelqu'un de très lettré, il le représente comme ayant étudié en France (*La Mégère domptée*, II, 1. 81).

paraissez bien plus amoureux de vous-même que de quelque autre.

Et un peu plus loin, le portrait inoubliable de la jeune maîtresse lunatique.

Je demande, une fois encore, que chacun des lecteurs de ce livre veuille bien étudier cette scène d'*Hamlet* avec attention et examiner tout ce qu'elle révèle en fait de connaissance approfondie de la société contemporaine la plus raffinée et des milieux de cour, comme aussi tout ce qu'elle suppose d'esprit critique et d'ironie supérieure chez l'auteur. Avec une maîtrise étonnante, le poète domine cette vie prétendue polie, faite d'apparences et de conventions ; il nous livre, comme dans le rôle de Jacques de *Comme il vous plaira*, le résultat de ses expériences mondaines et nous clame l'absolu dédain que lui inspire cette fausse élégance. Il suffira de citer ces lignes finales de la scène :

Certes, celui-là faisait des révérences à son tetin avant de le sucer. C'est ainsi que cet individu — et combien j'en connais d'autres du même essaim dont raffole cette piètre époque, — s'est borné à attraper seulement le ton du jour et l'extérieur du savoir-vivre ; ils ont une sorte de raclure de levain qui leur permet de monter au-dessus de la fine fleur de farine des opinions les plus tamisées ; mais soufflez un peu dessus pour les mettre à l'épreuve, et les bulles vont crever.

Qui peut donc concevoir sérieusement l'homme de Stratford écrivant cela ?

Et que d'autres questions à poser encore ! Celle-

ci, par exemple : pourquoi Shakespeare aurait-il d'abord visé, dans la scène du cimetière, le légiste avec ses subtilités, ses distinctions, ses espèces, ses conclusions et ses finesses ? Est-ce qu'il n'a pas bénéficié, toute sa vie, de ces choses, usant des poursuites et de la procédure au mieux de ses intérêts, en homme d'affaires consommé ? Mais la suite nous fait rêver encore bien davantage :

Hum ! ce compère fut peut-être en son temps un grand acheteur de terres, avec statuts, reconnaissances, transferts, doubles garanties, recouvrances. Est-ce là le transfert de ses transferts de rentes et la recouvrance de ses recouvrances d'avoir sa jolie caboche pleine de jolie terre boueuse ? Est-ce que ses doubles garanties ne lui garantissent pas autre chose de ses acquisitions que la double possession en longueur et en largeur d'un espace grand comme une couple de rôles de légistes ? Les titres de ses propriétés tiendraient à peine dans cette boîte ; est-ce que le propriétaire lui-même ne peut en avoir davantage, eh ?

Horatio. — Pas un pouce de plus, Monseigneur.

Hamlet. — Est-ce que le parchemin n'est pas fait de peaux de moutons ?

Horatio. — Oui, Monseigneur, et de peaux de veaux aussi.

Hamlet. — Ce sont des moutons et des veaux, ceux qui cherchent assurance dans ces parchemins-là. Je vais parler à un camarade.

Cette fois la mesure est comble. Nulle invraisemblance ne saurait l'emporter sur celle-là. L'homme que l'auteur flagelle ici, de toute sa verve philosophique, nous offre en effet le plus parfait

portrait de Shakespeare, propriétaire et homme d'affaires, le seul, à vrai dire, authentique, celui que nous révèlent tous les parchemins, actes de ventes, cessions, contrats, papiers de greffes, conventions habiles et profitables, que le temps nous a conservés. Pourquoi donc l'auteur aurait-il tout justement couvert de ce ridicule macabre l'homme qui lui ressemblait le plus au monde? J'avoue que je ne comprends plus. Il y a bien des siècles que la confession publique a cessé d'exister, et il faudrait supposer que Shakespeare a voulu la faire revivre. De quelle ironie sont empreintes ces lignes vengeresses! Comme on devine, bien au contraire, que l'homme qui les a écrites a dû souffrir tout ensemble des arguties des légistes et de l'astuce des hommes d'affaires. Nous savons que tel fut le cas de William Stanley, non seulement au cours des procès mémorables qui firent le tourment d'une partie de son existence et mirent en question presque toute sa fortune, mais aussi pendant la période orageuse qu'il dut traverser avant de devenir comte de Derby, période où le simple cadet de famille connut les difficultés d'argent et sûrement, par là même, les procédés retors des prêteurs sur hypothèques. Shakespeare, lui, n'a jamais eu de dettes, mais seulement des créances, et de nombreuses [1].

N'avons-nous pas, par contre, un écho de ces

1. Nous pourrions aussi bien appliquer ces réflexions *Timon d'Athènes*, où abondent les critiques du même genre sur les prêteurs rapaces à gros intérêts et les créanciers impitoyables, comme l'était Shakespeare lui-même.

soucis d'argent dans tel développement de *Comme il vous plaira* (rôle de Jacques), de *Timon d'Athènes* et du *Marchand de Venise* [1], pièce qui date précisément des environs de 1594, notamment dans cette déclaration si caractéristique, mise dans la bouche de Bassanio (I, 1), le fils de famille quelque peu ruiné qui épousera la riche héritière Portia? Celui-ci s'adresse à son ami Antonio, le marchand de Venise :

Bassanio. — Vous n'ignorez pas, Antonio, à quel point j'ai ruiné ma fortune pour avoir voulu tenir un plus grand état, et plus longtemps, que ne le permettaient mes faibles moyens. Je ne me plains pas d'être obligé de cesser ce noble train de vie; mais ma principale sollicitude est de me tirer avec honneur des dettes énormes dont ma jeunesse, un peu trop prodigue, m'a laissé embarrassé. C'est à vous, Antonio, que je dois le plus, comme argent et comme amitié, et c'est sur votre amitié que je compte pour l'exécution des projets et des plans qui me permettront de me débarrasser de toutes mes dettes.

Que de passages pourront ainsi recevoir une lumière nouvelle, lorsque notre hypothèse, appuyée sur tant de rapprochements méconnus jusqu'ici, aura forcé les commentateurs à chercher l'homme là où ils se sont obstinés à ne voir qu'un auteur

Il est encore un aspect fort important d'*Hamlet* dont nous n'avons pas parlé jusqu'à présent : la

1. Sans parler des *Sonnets*.

connaissance évidente des mœurs et des choses du Danemark que l'on découvre dans la pièce et qui a déjà fait l'objet de plusieurs études très concluantes [1]. Nulle hypothèse sérieuse n'a pu être formulée pour expliquer la compétence que Shakespeare montre en ce domaine. Combien plus aisément cette connaissance spéciale des hommes et des usages du Nord et du caractère danois, comme aussi des particularités de l'intérieur du palais royal, se comprend chez un personnage tel que William Stanley, grand voyageur et observateur des pays étrangers, fils d'ambassadeur et lié avec tous les diplomates du temps ! Un détail entre beaucoup d'autres ; l'auteur d'*Hamlet* dirige de vives critiques contre le Danemark, — à supposer qu'il ne songe pas en même temps à son propre pays, dont il signale, en un mot humoristique de l'un des fossoyeurs, la folie générale. Ces propos agressifs : « Le Danemark est une prison », et la suite ; « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark », etc., seraient très surprenants sous la plume d'un acteur, tenu, de toutes façons, à ménager les susceptibilités de la reine Anne, femme de Jacques Ier, princesse d'origine danoise, comme on sait, devant laquelle il devait paraître

1. Citons l'étude de Stefansson dans la *Contemporary Review*, t. 69, janv.-juin 1896. Un seul trait étonne : l'allusion à la falaise (I, sc. 4). Qui ne voit que l'auteur songe, dans ce passage, aux falaises de son propre pays, évoquées d'une manière si remarquable dans le *Roi Lear* et qu'il avait maintes fois contemplées dans ses voyages, soit qu'il voguât vers le continent, soit qu'il en revînt ?

fréquemment. Remarquons encore que la reine Anne s'était constituée l'active protectrice des Enfants-acteurs. Quelle singulière idée aurait eue William Shakespeare de l'attaquer ainsi indirectement ! Il est vrai que certains passages sur la querelle des acteurs et sur le Danemark ne se trouvent, nous l'avons dit, que dans le Folio de 1623 et qu'ils sont absents du second in-quarto de 1604. Mais là encore, pourquoi un acteur-dramaturge qui n'écrivait que pour le profit immédiat, et au fur et à mesure des besoins de son théâtre, aurait-il inséré dans sa pièce des passages qui ne pouvaient être joués et ne devaient voir le jour qu'après sa mort? C'est l'éternelle question qui s'impose à notre réflexion.

Selon toute probabilité, a dit Montégut, *Hamlet* aura été la pièce de prédilection du poète et je n'hésite pas à croire qu'elle a occupé toute sa vie .. C'est la pièce la plus personnelle de Shakespeare. De toutes ses pièces, *Hamlet* est aussi la plus métaphysique, la plus rêveuse, celle où l'action marche le plus lentement, où l'analyse domine davantage, et cependant c'est la plus fortement dramatique. Ni *Othello*, si pathéthique, ni *Macbeth*, ni *Roméo*, ne donnent des émotions aussi intenses. A tous les points de vue, *Hamlet* reste le drame le plus extraordinaire qu'il y ait dans aucun théâtre, et, si j'ose me servir de ce mot, le plus excentrique.

Celui qui a conçu cette œuvre unique avait fait le tour des choses humaines, non pas simplement par la science ou par la méditation, mais aussi,

comme on l'a dit, par l'expérience. Mêlé à de grands drames et à des crises violentes, il avait observé l'homme, le jeu de ses passions et le mécanisme de ses actions dans l'une des conditions les plus élevées de ce monde.

CHAPITRE X

LE PERSONNAGE DE JACQUES DANS « COMME IL VOUS PLAIRA » LES VOYAGES DANS LE THÉATRE SHAKESPEARIEN

S'il existe, dans tout le théâtre de Shakespeare, un rôle qui puisse être considéré comme l'expression du caractère et du tempérament de l'auteur, c'est sans contredit le rôle original et infiniment séduisant de Jacques dans la comédie pastorale *Comme il vous plaira.* Sans vouloir reproduire ici toutes les déclarations faites à ce sujet par les biographes et les commentateurs, nous nous contenterons d'en citer quelques-unes. Il semble que devant cette exquise figure, les préventions qui ont détourné la presque totalité des critiques de chercher à retrouver les idées et les sentiments personnels du poète à travers ses pièces, se soient un instant dissipées, du moins aux yeux de certains d'entre eux. L'impression qui se dégage de ce rôle singulier est si forte que l'on ne saurait écarter l'idée d'une sorte de confession échappée à l'auteur, au cours de son admirable pièce. Disons tout de suite que le

personnage de Jacques est une création entière du poète, et qu'on n'en retrouve pas le moindre trait dans la nouvelle de Lodge : *Rosalynde*, qui est, comme on sait, la source de *Comme il vous plaira* : il offre, suivant le mot de Montégut, un des caractères les plus originaux de Shakespeare. Disons dès maintenant que ce caractère est de tout point l'opposé, quoi qu'on en ait dit, de celui que les données de sa biographie permettent d'entrevoir chez Shakespeare. Dans tout le théâtre d'imagination conçu par l'auteur de *La Tempête* et du *Songe*, il n'est peut-être pas de personnage qui s'éloigne davantage de la psychologie de son prétendu créateur. Dès lors qu'on renonce, et personne n'ose plus l'évoquer aujourd'hui, au Shakespeare ridiculement romantique de 1850, on ne saurait soutenir qu'il existe le moindre rapport entre une telle figure, si fine, si pleine de délicieuse fantaisie, et l'enfant de John Shakespeare, de Stratford-sur-Avon.

Voici d'abord les remarques, fort importantes également pour d'autres aspects du problème shakespearien, formulées par le grand historien Hallam[1] :

1. Henry Hallam, *Hist. de la litt. de l'Europe*, trad. Alph. Borgheis, t. III, p. 309 (cité par Demblon, II, 26). Quelle étonnante divination en ce qui touche le caractère du véritable auteur des œuvres shakespeariennes aussi bien que les circonstances de sa vie ! Il semble que le profond historien ait prédit, certes sans la chercher, l'identification que nous proposons aujourd'hui et qu'il ait discerné les éléments psychologiques qui se trouvent précisément réunis chez un William Stanley, et dont aucun ne saurait être aperçu chez l'homme de Stratford.

On dirait qu'il y eut dans la vie de Shakespeare une époque où son cœur était mal à l'aise, où il se sentait mécontent de tout le monde et de sa propre conscience : le souvenir d'heures dissipées, le chagrin d'affections mal placées, l'expérience des mauvais côtés de la nature humaine, expérience qui s'acquiert surtout par les rapports résultant d'un choix volontaire ou du hasard des circonstances, avec d'indignes associés ; toutes ces causes, en pénétrant dans les profondeurs de sa grande âme, paraissent non seulement y avoir fait germer la conception de « Lear » et de « Timon », mais celle d'un caractère primitif, le censeur du genre humain. On reconnaît pour la première fois ce type de la mélancolie philosophique dans Jacques, contemplant les folies du monde avec une sérénité que rien n'altère et une gaîté d'imagination qui ne s'étend point à ses manières.

Taine, à son tour, affirme en ces termes sa conviction [1] :

Parmi eux se trouve une âme plus souffrante, Jacques le mélancolique, un des personnages les plus chers à Shakespeare, *masque transparent derrière lequel on voit la figure du poète.* Il est triste parce qu'il est tendre ; il sent trop vivement le contact des choses, et ce qui laisse indifférents les autres le fait pleurer. Il ne gronde pas, il s'afflige ; il ne raisonne pas, il s'émeut ; il n'a pas l'esprit combattant d'un moraliste réformateur ; c'est une âme malade et fatiguée de vivre... Il est bizarre et trouve des sujets de peine et de gaîté là où les autres ne verraient rien de semblable... Un instant après, il revient à ses dissertations mélancoliques, peintures éclatantes, *dont la vivacité explique son caractère et trahit Shakespeare qui se cache sous son nom.*

1. H. Taine, *Hist. de la littér. angl.*, II, 270.

Une idée analogue hante Paul de Saint-Victor qui a écrit ces lignes remarquables :

Confondez dans une même figure l'honnête Horatio le spirituel Mercutio de *Roméo et Juliette*, le loyal Antonio du *Marchand de Venise*, le mélancolique Jacques de *Comme il vous plaira*, et vous aurez peut-être un portrait ressemblant de William Shakespeare...

Oui, c'est ainsi que je me le représente, mêlé de tristesse et de gravité, trop occupé de sa création intérieure pour se livrer à la vie active, mais sage entre les sages, et mettant dans sa conduite quelque chose de la philosophie supérieure qui régissait sa pensée ; contemplatif sans misanthropie, ironique sans amertume, se baissant un peu pour regarder les hommes, sans leur faire, pourtant, sentir sa grandeur. Je lui suppose encore des mœurs élégantes, une courtoisie sereine, de l'acquiescement à toutes les convenances de son siècle et de son pays, le feu d'un esprit dont l'état normal était un rayonnement magnifique ; le mépris doux, à force d'être profond, des choses méprisables ; l'indifférente bonté qui caractérise les êtres souverains : un *gentleman* enfin dans le sens le plus élevé du mot, tel était, tel dut être Shakespeare. On pouvait, sans doute, lui appliquer la louange magnifique, que, dans son *Jules César*, Antoine décerne à Brutus : « Sa vie était pacifique, et les éléments qui le formaient étaient si harmonieusement combinés, que la Nature pouvait se lever hardiment et dire à l'univers : « C'était là un homme [1]. »

Ecoutons maintenant l'auteur de l'*Histoire du peuple anglais* [2], J. Richard Green :

1. Cité par Demblon, II, 376.
2. T. 1er, p. 489, trad. Monod.

Ici toutefois le caractère de Jacques, ce mélancolique rêveur, nous révèle une transformation dans l'âme du poète : il devient plus grave. Le jeune homme plein d'exubérance et de vie disparaît subitement...

Tandis que ses amis disparaissaient et que toutes ses espérances s'écroulaient, le poète passait par une crise d'inquiétude et de cruelles souffrances morales. Les commentateurs, malgré leur ingéniosité, n'ont presque rien pu tirer des *Sonnets* de Shakespeare pour deviner l'histoire de son âme ; « les étranges éclairs de passions qui passent devant le miroir magique », a-t-on dit très heureusement, « n'y laissent aucune trace ». Mais ces éclairs seuls suffisent à prouver la réalité de cette agitation et de cette torture intérieure... En même temps les profondes modifications de la manière dramatique du poète sont des preuves plus sûres encore d'une révolution morale. Il semble qu'à une certaine époque de sa vie Shakespeare ait été tourmenté de cœur et d'esprit, mécontent des hommes et de lui-même ; les heures mal employées, les affections trompées ou restées sans écho, l'expérience quotidienne de la perversité humaine, des rapports constants avec d'indignes camarades lui ont non seulement inspiré l'idée des caractères de Timon et du roi Lear, mais aussi ce type de censeur de l'humanité qui se retrouve dès lors dans tous ses drames. Ce type fait pour la première fois son apparition dans le personnage de Jacques dans *Comme il vous plaira*, le philosophe à l'allure mélancolique, méditant avec une douceur sereine et une imagination souriante sur le monde et ses folies. Nous le retrouvons avec un accent plus grave dans le duc exilé de la même pièce et plus sévère encore dans Vincentio, le duc de *Mesure pour Mesure*. Jusqu'ici toutefois cette philosophie est purement contemplative. Dans *Hamlet*, la philosophie se mêle aux entraînements d'un cœur troublé par des circonstances extraordinaires, et ne se développe plus, raisonnée et consé-

querte, comme dans les pièces précédentes ; elle jaillit par éclairs au milieu des extravagances et des bouffonneries d'une feinte gaieté. Dans le *Roi Lear* c'est un rayon de lumière dans les ténèbres et les cauchemars de la folie ; elle se complique chez Timon d'une misanthropie extravagante.

Dans son *Shakespeare : ses œuvres et ses critiques*, M. Mézières donne son opinion sur ces rapprochements :

Un autre personnage humoristique des comédies de Shakespeare, Jacques, dans *Comme il vous plaira*, se distingue des précédents par une nuance plus marquée d'ironie. Il fuit les hommes, il se vante de sa misanthropie et il ne se réconcilie avec aucun des défauts de l'humanité. Il a le ton caustique et amer du satirique désabusé qui n'attend plus rien de la vie et qui est dégoûté de tout, même de l'espérance... Il réserve toute sa sensibilité pour la nature au sein de laquelle il vit et pour les animaux qui sont innocents des fautes de l'homme. Le malheur de ses semblables ne le touche pas, mais la mort d'un cerf lui fait verser des larmes. Ce caractère appartient déjà, comme l'indique du reste la date de *Comme il vous plaira*, à la troisième période de la vie de Shakespeare. Il annonce les personnages mélancoliques et tristes de la tragédie *Hamlet* et de *Timon d'Athènes* [1].

Notre auteur recherche ensuite s'il faut demander aux humoristes : Biron, Benedict, Jacques, le secret de la pensée intime de Shakespeare et si ces

1. Il est peut-être bon de noter également l'opinion de Feuillerat (p. 487) sur le caractère de Jacques : « Il convient d'ajouter que Jacques dans *As You Like It*, est, selon l'heureuse expression de Bond (Lyly, *Works*, I, 167), un Euphues Redivivus. »

personnages représentent exactement, comme on l'a dit, le caractère du poète aux différentes époques de sa vie :

> C'est là une des questions les plus curieuses qu'ait soulevées la critique moderne... Il est certain que Shakespeare prend quelquefois la parole sous le nom d'un de ses personnages. Il écrit à une époque et dans un pays où l'on ne distingue pas nettement la poésie lyrique de la poésie dramatique. Il ne se croit pas toujours obligé de s'oublier lui-même... Sous le coup de l'inspiration, il épanche les sentiments dont son âme est pleine, sans démêler avec soin ce qui convient au sujet de ce qu'il éprouve au moment où il écrit. De là vient qu'on peut chercher dans ses pièces l'histoire de ses idées, à condition de reconnaître avec certitude les passages où il se met en scène.

Le critique termine son développement en déclarant que si Shakespeare a mis beaucoup de lui-même dans ses œuvres, c'est surtout dans le rôle des personnages humoristiques. Telle est la conclusion d'un écrivain prudent que guide un goût éclairé.

On s'en tiendra à ces témoignages ; ils nous dispensent de trop insister sur cette vérité que si le théâtre du Maître nous offre un personnage qui se révèle comme le porte-parole de l'auteur, c'est évidemment celui dont nous parlons. Grand seigneur, quelque peu poète, compagnon d'exil et ami intime du duc dépossédé, il vit dans les bois comme lui. Jacques a beaucoup vu, grâce à de grands voyages, et beaucoup vécu. Une remarque du prince nous

apprend, en effet, que ce séduisant misanthrope avait été un viveur, un libertin sensuel, un débauché de l'espèce la plus effrénée (Acte II, sc. 7). C'est maintenant un converti, un pénitent, presque un ascète à sa manière, suivant le mot de Montégut. Son amour charmant des bêtes, des arbres, — qu'il chérit comme un Maurice de Guérin, — et des fontaines, découvre en lui une sensibilité d'une allure toute moderne et dont rien ne donnait l'idée, jusqu'alors, dans la littérature. Avant même qu'il paraisse sur le théâtre, il nous est représenté, en une scène exquise de grâce subtile et de bonté, comme le défenseur des pauvres bêtes de la forêt, traquées par le chasseur. Chaque mot dit par lui, ou même à propos de lui, est lourd de sentiments et d'idées, qu'il s'agisse de la rencontre si piquante du fou, du théâtre qu'est le monde entier, des chansons, de sa dispute avec Orlando, du mariage de Touchstone ou de la scène du démenti. Montaigne, qu'il avait dû lire, l'aurait goûté. Combien le vieux duc aime à prendre langue avec lui, quand « il se trouve dans un de ses accès moroses, car il est plein de pensées ! »

Jacques, — écrit finement Montégut, — aime la nature de toute la tendresse que l'expérience de la vie l'a forcé de refuser à la civilisation ; il l'aime avec jalousie et avec respect. Jamais il ne trouve que les solitudes soient assez profondes ; sans cesse il redoute qu'un tiers vienne troubler des colloques qu'il entretient avec elle, qu'un indiscret vienne écouter les paroles d'amour qu'il lui adresse. Il y a encore trop de civilisation pour lui dans

la forêt des Ardennes, et les hommes lui gâtent trop la nature [1].

C'est surtout dans la délicieuse scène où nous le voyons aux prises avec Rosalinde qui voyage sous les habits d'un jeune homme (acte IV, sc. 1), que sa psychologie si originale se trouve décrite par lui-même. N'oublions pas de noter encore qu'il est poète et qu'il est infiniment sensible à la musique, puisque l'audition d'un chant le rend tour à tour mélancolique et joyeux, ainsi qu'on le verra dans le chapitre spécial que nous consacrons à la musique dans le théâtre shakespearien [2].

JACQUES. — Je t'en prie, joli jeune homme, laisse-moi faire plus ample connaissance avec toi.

ROSALINDE. — On dit que vous êtes un camarade mélancolique.

1. Avec quelle pénétration, le même traducteur note un peu plus loin l'ambiance aristocratique et même féodale de cette pièce ! Combien tout cela nous éloigne du milieu social du Stratfordien et de son horizon familial !

« On peut présenter le premier acte comme une des peintures les plus précieuses qui nous aient été transmises du monde féodal. C'est la société du moyen âge vue non dans ses pompes et ses solennités, ou au travers de ses grands personnages, mais dans son intimité, dans sa familiarité de chaque jour et au travers de ses acteurs ordinaires. La famille féodale surtout apparaît tout entière, dans ce microcosme, avec ses violences, ses iniquités et aussi ses vertus : voici le frère aîné brutal et tyrannique, le frère cadet destiné aux ordres, le plus jeune frère maltraité et réduit à la condition de paysan, le vieux serviteur qui naissait et mourait dans la maison, attaché à la famille comme le lierre au chêne. Le portrait du vieil Adam est le plus admirable qui nous ait été transmis de la domesticité féodale, et il n'est pas douteux qu'il ait été présent à la pensée de sir Walter Scott lorsque le grand romancier a tracé le portrait du serviteur des Ravenswood dans *La fiancée de Lammermoor.* »

2. Scène 1re de l'acte IV, dans la forêt des Ardennes.

JACQUES. — Cela est vrai, et j'aime mieux être ainsi que d'humeur joyeuse.

ROSALINDE. — Ceux qui sont à l'extrémité de l'une ou l'autre humeur sont des gens abominables et s'exposent plus que les ivrognes à la censure publique.

JACQUES. — Morbleu ! il est bon d'être triste et de ne rien dire.

ROSALINDE. — Alors il est bon d'être un poteau.

JACQUES. — Je n'ai ni la mélancolie du savant qui vient d'émulation, ni celle du musicien qui vient de caprice, ni celle du courtisan qui vient d'orgueil, ni celle du soldat qui vient d'ambition, ni celle de l'homme de loi qui est politique, ni celle des femmes qui n'est que mièvrerie, ni celle des amants qui est toutes les autres ensemble. La mienne est une mélancolie qui m'est propre, composée d'une foule d'essences extraites d'une foule d'objets ; *ce sont les spectacles variés contemplés durant mes voyages* qui, ruminés sans cesse par ma pensée, m'enveloppent dans une tristesse très originale.

ROSALINDE. — Un voyageur ! ma foi vous avez grande raison d'être triste. *Je crains que vous n'ayez vendu vos propres terres, pour voir celles des autres* [1]. Avoir beaucoup vu et ne rien posséder, c'est avoir de riches yeux et de pauvres mains.

JACQUES. — *Oui, j'y ai gagné mon expérience.*

ROSALINDE. — Et votre expérience vous rend triste : j'aimerais mieux avoir une folie qui me rendît joyeux qu'une expérience qui me rendît triste ; et voyager pour cela encore !

Entre Orlando.

ORLANDO. — Bonjour et bonheur, chère Rosalinde !

JACQUES. — Ah bien ! si vous parlez en vers blancs, Dieu soit avec vous !

1. Allusion saisissante à l'histoire de William Stanley.

Rosalinde. — Adieu, Monsieur le voyageur ; ayez soin de grasseyer et de porter des costumes étrangers; dépréciez tous les avantages de votre pays ; méprisez la nation où vous êtes né et allez jusqu'à gourmander Dieu pour vous avoir fait tel que vous êtes; sans cela, il me sera difficile de croire que vous ayez jamais nagé en gondole. (*Jacques sort.*)

Quelle est la donnée essentielle qui ressort de cette confession de Jacques ? Qu'il a une âme mélancolique et que cette disposition de son esprit est le résultat de ses voyages à travers le monde et de son expérience de la vie. « Il est bon d'être triste et de ne rien dire. » Peut-on supposer un seul instant qu'il y ait, dans ce caractère raffiné, le moindre élément qui convienne à William Shakespeare de Stratford ? Est-ce que toute cette histoire n'est pas celle d'un fils de grande famille qui a parcouru les pays étrangers, qui a sans doute beaucoup aimé et qui a connu la souffrance et l'épreuve, au milieu d'aventures variées ? Un simple indice, donné en passant, semble bien nous faire entendre qu'il a dû voir l'Italie et Venise, puisque Rosalinde nous le montre allant en gondole (*gondola*).

Une autre donnée pourrait encore nous être fournie par la scène 7 de l'acte II, où se rencontre l'admirable comparaison du monde assimilé à un théâtre :

Le Vieux Duc. — Tu vois que nous ne sommes pas les seuls malheureux : ce vaste et universel théâtre présente bien d'autres scènes de deuil que celles de la pièce où nous sommes acteurs.

JACQUES. — Le monde entier est un théâtre[1] où tous, hommes et femmes, sont de simples acteurs : ils ont leurs entrées et leurs sorties, et un homme dans sa vie joue plusieurs personnages ; les actes de sa pièce sont réparties entre sept âges ..

Il est curieux de constater que l'admirable description de ces sept âges est entièrement conforme aux données fournies par une gravure italienne du XVIe siècle, œuvre de Christophe Bertello.

Combien tous ces éléments conviennent à merveille à la vie de William Stanley, sixième comte de Derby : c'est ce qu'il n'est pas nécessaire d'exposer longuement. N'avons-nous pas constaté avec certitude, chez le même personnage, cette mélancolie, ce goût pour les grands voyages, comme aussi, après une jeunesse orageuse et une vie ardente, cet amour de la retraite et de la solitude ? Quand, à la fin de la pièce, tous les hôtes de la forêt sont sur le point de quitter la compagnie des arbres pour reprendre leur ancienne vie et que d'heureuses unions les ramènent vers de brillantes destinées, Jacques refuse de les suivre. Il se complaît dans sa mélancolie et reste misanthrope ; se proposant d'aller retrouver le duc Frédéric, l'usurpateur, qui s'est converti et a abjuré la pompe des cours, il

1. On sait que Shakespeare revient volontiers sur cette comparaison, si puissamment développée par Ronsard : par exemple dans *Le Marchand de Venise* (I, 1) où Antonio dit à Gratiano : « Je ne tiens le monde que pour ce qu'il est : un théâtre, où chacun doit jouer son rôle, et le mien est fort triste. » Le roi Lear dit aussi à Gloucester : « Quand nous naissons, nous pleurons d'entrer dans ce grand théâtre de fous. »

répond au vieux duc qui l'appelle, au moment où il s'éloigne : « Je ne veux pas voir de fête, moi. Je vais aller dans votre grotte abandonnée attendre ce que vous avez à me dire. » D'une manière générale, la psychologie de Jacques s'accorde étonnamment avec celle que nous pouvons, dès à présent, entrevoir chez William Stanley. Tout ce que nous savons de l'existence du comte nous atteste que le goût de la vie solitaire fut marqué chez lui d'assez bonne heure et qu'il la pratiqua pendant une grande partie de son existence ; on le voit, notamment, demander à résider dans un pavillon isolé au milieu d'un parc dépendant de Heningham castle (9 mai 1599), et plusieurs curieux témoignages nous apprennent qu'il vécut tout à fait retiré du monde, de 1623 environ à 1642, date de sa mort [1]. Rien de tel n'a jamais été constaté chez Shakespeare ni dans la vie des autres personnages anglais qui ont été proposés comme les auteurs de son théâtre [2].

1. C'est le cas de rappeler que le duc, dans *Mesure pour Mesure* (acte I, sc. 3), se plaît à affirmer son goût pour la vie retirée : « Mon révérend Messire, personne ne sait mieux que vous combien j'ai toujours aimé la vie retirée, et combien j'ai toujours eu peu à cœur de fréquenter les assemblées où se pavanent la jeunesse, la prodigalité et la sotte ostentation. » Dans *La Tempête*, la vie que le duc Prospero s'est plu à mener, au temps de sa puissance, enseveli dans la solitude, en compagnie de ses chers livres, suggère des réflexions analogues. Signalons encore la retraite de Timon l'Athénien et les premiers actes de *Peines d'Amour perdues*, avec les vœux de solitude et d'études continues du roi de Navarre et de ses trois compagnons.

2. Un autre trait : Jacques emploie le mot mystérieux *Ducadme*, qu'il déclare être une invocation grecque pour attirer les sots dans un cercle magique ; or, nous savons que le comte

A feuilleter le théâtre de Shakespeare, on s'aperçoit vite que l'auteur s'est plu à insister sur l'utilité des voyages en tant que moyen d'éducation de la jeunesse. L'historien du peuple anglais, Green [1], a justement cité, comme un des mots caractéristiques du poète, cet aphorisme : « Les jeunes gens sédentaires seront toujours des esprits médiocres. » Une pièce qui prouve encore les convictions du poète à cet égard est celle qui a pour titre : *Les deux gentilshommes de Vérone*. Dès le début de cette comédie, écrite peu d'années après le retour de W. Stanley, nous entendons célébrer les charmes et l'utilité des voyages à l'étranger :

Valentin. — Renonce à me persuader, mon bien cher Protée ; les jeunes gens qui restent au logis gardent toujours l'esprit pot-au-feu. Si l'affection n'enchaînait pas tes tendres années aux doux regards d'une maîtresse honorée, je t'engagerais à m'accompagner pour aller visiter les merveilles du monde, plutôt que d'user ta jeunesse à traîner au logis des jours monotones dans une inertie stérile. Mais puisque tu aimes, continue d'aimer, et tâche de t'en bien trouver...

Protée. — Tu veux donc partir ! eh bien ! mon doux Valentin, adieu ! pense à ton Protée lorsqu'il t'arrivera de voir dans tes voyages quelque chose de rare et de digne de remarque ; souhaite-moi pour associé de ton bonheur, lorsque tu rencontreras quelque bonne fortune, et dans tes heures de danger, si jamais le danger

de Derby était familier, de première main, avec ce vocabulaire spécial, auquel le théâtre shakespearien fait des allusions fréquentes. *Ducadme*, qui doit signifier tout simplement : viens vers moi, était probablement employé dans des formules d'incantation ou d'évocation.

1. Tome Ier, p. 450.

vient s'attaquer à toi, recommande tes peines à mes pieuses prières...

Mais la scène 3 de l'acte Ier nous offre une démonstration piquante de la nécessité des voyages pour la formation d'un homme complet :

Antonio. — Dites-moi, Panthino, qu'est-ce donc que ce langage sévère que mon frère vous a tenu dans le cloître ?

Panthino. — C'était à propos de son neveu Protée, votre fils.

Antonio. — Eh bien ! qu'en disait-il?

Panthino. — Il s'étonnait que Votre Seigneurie lui permît de dépenser sa jeunesse au logis, tandis que d'autres pères de moindre état envoient leur fils pousser leur chemin dans le monde, les uns aux armées, pour y tenter la fortune militaire ; d'autres à la découverte d'îles lointaines ; d'autres encore aux universités savantes[1]. Il disait que votre fils Protée était égal à n'importe laquelle de ces carrières, et même à toutes, et il m'a recommandé de vous solliciter de ne pas le laisser davantage perdre son temps au logis, car ce serait plus tard pour lui une grande infériorité que de n'avoir pas voyagé dans sa jeunesse.

Antonio. — Tu n'as pas besoin de me presser beaucoup à propos d'un sujet qui depuis un mois ne me sort pas de la tête. J'ai sérieusement réfléchi qu'il perdait son temps, et qu'il ne serait jamais un homme accompli sans la connaissance et l'usage du monde. L'expérience s'acquiert par la pratique des choses et se perfectionne par le cours rapide des années ; mais alors, dis-moi, où vaudrait-il mieux l'envoyer ?

1. Allusions précieuses et qui sont à retenir. Est-il nécessaire de faire remarquer qu'elles s'appliquent aux classes sociales élevées ?

PANTHINO. — Je pense que Votre Seigneurie n'ignore pas que son compagnon, le jeune Valentin, est attaché au service de l'empereur dans sa cour royale.

ANTONIO. — Je le sais parfaitement.

PANTHINO. — Je crois que c'est là que Votre Seigneurie ferait bien de l'envoyer ; là il pratiquerait les joutes et les tournois, entendrait de beaux discours, converserait avec des gentilshommes et serait à portée de tous les exercices qui conviennent à sa jeunesse et à sa noble naissance.

Et le départ du jeune gentilhomme s'accomplit peu après. Je n'ai pas besoin de faire remarquer qu'il s'agit toujours ici de séjours à l'étranger. Tel fut le vrai programme des voyages de W. Stanley. La connaissance des langues était un des buts de ces longues absences : l'un des deux gentilshommes de Vérone déclare expressément que sa jeunesse voyageuse l'a fort heureusement pourvu de cette instruction, faute de laquelle il se fût trouvé parfois fort embarrassé. Chacun sait combien souvent les voyages lointains de jeunes gens aux universités et écoles célèbres, aux cours des princes, aux villes réputées, sont mentionnés dans les autres pièces de Shakespeare : dans *Hamlet* (voyages de Laertes en France ; conseils de Polonius, si concrets et qui supposent, à tous égards, l'expérience de la vie de Paris ; voyage d'Hamlet à Wittenberg, etc.), dans *La Mégère domptée*, dans *Tout est bien qui finit bien*, etc. Rien de plus évident que les sympathies de l'auteur à l'égard de ce complément, décidément indispensable à ses yeux, de l'éducation des

jeunes princes ou nobles, d'un Hamlet, d'un Laertes, d'un Bertrand de Roussillon, d'un Lucentio. « Peu d'expérience s'acquiert au foyer », dit Petruchio. Or, nous n'avons pas le plus petit indice biographique qui nous permette de penser que Shakespeare ait jamais fait un voyage à l'étranger, ni même en Angleterre, en dehors du trajet de Stratford à Londres et de ses tournées d'acteur, sur lesquelles, du reste, nous ne connaissons rien.

Encore ne parlons-nous pas ici des immortels paysages qui servent de cadre à tant de scènes présentes à toutes les mémoires. Qui n'a été frappé du rôle du lieu, ou, comme dit Stendhal dans son *Journal*, de l'*étendue* dans le théâtre shakespearien? « La terrasse de *Hamlet*, la grotte où Belarius reçoit Imogène, tableau divin; le château où les martinets ont fait leur nid, de *Macbeth*, Roméo parlant du jardin à Juliette à sa fenêtre, au clair de lune », l'avenue du parc de Belmont, et la scène qui s'y déroule, peut-être la plus poétique qui existe au théâtre : voilà autant d'inventions caractéristiques qui créent, suivant l'expression de l'auteur de *La Chartreuse de Parme*, « entre les meilleurs développements de caractères, l'originalité de lieu ». Seul un véritable voyageur, riche d'impressions multiples, cueillies au cours de promenades variées à travers le monde, a pu, semble t-il, les concevoir.

Or, nous savons que William Stanley, à partir de l'âge de vingt-et-un ans, a accompli une série de voyages dans plusieurs pays d'Europe, notamment en France, en Espagne et en Italie,

pour y compléter son instruction et y acquérir une plus large expérience des hommes. Il ne figure, d'ailleurs, dans aucune des études consacrées aux jeunes membres de l'aristocratie anglaise qui ont voyagé sur le continent, au XVIe siècle, tels que Lord Buckhurst, Edward de Vere, dix-septième comte d'Oxford, Roger Manners, Sir Philip Sidney, Francis et Anthony Bacon, et tant d'autres, ce qui tendrait à prouver combien ces nomenclatures sont encore incomplètes.

Observons que par deux fois, dans *Hamlet* et dans *Tout est bien qui finit bien*, le poète formule avec complaisance les conseils qu'il convient de donner au jeune noble qui s'apprête à parcourir le monde : à Laertes comme à Bertrand de Roussillon. Cette constatation s'harmonise avec ce fait, déjà signalé par la critique, que presque tous les grands écrivains anglais ont été des voyageurs. Ne remarque-t-on pas dans le théâtre shakespearien, en dehors de toutes les données positives qui viennent d'être citées, une abondance surprenante d'allusions aux circonstances des voyages par mer et par terre (épisodes maritimes de *La Tempête* d'une exactitude si saisissante, du *Conte d'Hiver*, de *Périclès*, de la *Comédie des Méprises*, les falaises du *Roi Lear*, les voyages dans *Othello* (l'arrivée d'un navire dans un port, etc.), *Hamlet* et *Cymbeline*, les scènes de brigands du premier *Henri IV*, des *Deux Gentilshommes de Vérone*, l'auberge de Rochester, l'épisode de la pèlerine dans *Tout est bien qui finit bien*, les pérégrinations supposées du duc

dans *Mesure pour Mesure*, les risques des voyages par mer dans le *Marchand de Venise* et le *Soir des Rois* (V), le départ du vaisseau et les signaux des passagers dans *Cymbeline* (I, 3), etc.) ? Quand Roméo apprend, de la bouche du frère Laurent, la sentence de bannissement qui le frappe et qu'il manifeste son désespoir à l'idée de quitter sa ville, le religieux cherche à le consoler par cette parole : « Tu es banni d'ici, de Vérone ; prends patience, le monde est vaste et grand. »

Même sentiment dans *Cymbeline* (III, 4 v. 139-143), quand Pisanio fait observer à Imogène que si elle ne retourne pas à la Cour, elle ne pourra alors habiter en Bretagne, celle-ci lui répond :

Où en ce cas ? Est-ce que le soleil ne brille qu'en Bretagne ? N'y a-t-il qu'en Bretagne des jours et des nuits ? Dans le volume du monde notre Bretagne apparaît comme si elle en faisait partie sans y être incluse ; un nid de cygnes, dans un immense étang : pense, je t'en prie, qu'il y a des vivants ailleurs qu'en Bretagne.

PISANIO. — Je suis très joyeux que vous pensiez à un autre pays. L'ambassadeur de Rome, Lucius, vient demain à Milford-Haven...

Cette conception si frappante de la grandeur et de la variété de l'univers ne fournit-elle pas un indice évident des curiosités et de l'expérience du voyageur ? Tout ce que nous venons d'extraire du théâtre shakespearien, — et il serait aisé d'apporter ici bien d'autres textes encore, — indique suffisamment que l'homme qui l'a composé avait fait avec ferveur de vastes pèlerinages à travers le monde.

CHAPITRE XI

LA TEMPÊTE

En abordant, après l'avoir relu si souvent, le chef-d'œuvre unique qu'est *La Tempête*, synthèse de la pensée du poète, donnée au moment où il va renoncer au théâtre, je ne puis éviter de dire, une fois encore, que si une œuvre littéraire a jamais révélé, par chacun de ses détails aussi bien que par l'ensemble, une origine patricienne, c'est bien celle-là. Quand tant de critiques et de biographes ont prétendu nous montrer en Prospero, âme supérieure s'il en fût, prince, savant, grand penseur, William Shakespeare se retirant dans sa bourgade natale pour y arrondir ses biens, faire rentrer ses créances et s'y livrer à de longues « beuveries », il est permis de se demander comment une telle identification, qui heurte si fortement le bon sens, a pu être proposée sérieusement. D'un bout à l'autre de cette pièce, à travers chaque parole comme à travers chaque pensée, l'homme qui se laisse deviner n'est autre qu'un grand seigneur, qui a médité longuement sur l'art de gouverner les hommes, qui a contemplé de haut le spectacle de la vie sociale

et que de grandes épreuves ont mûri et rendu le plus généreux des moralistes.

Etudions d'abord le cadre. Celui-ci est fourni par les arts magiques. C'est une série d'enchantements produits par Prospero, à l'aide des pouvoirs magiques dont il dispose, qui forment la trame de la pièce. Aucun doute à cet égard. De cette constatation découlent, on va le voir, d'importantes conséquences. En effet, d'une part, c'est la magie qui sert de ressort à cette pièce, et, de l'autre, cette même magie nous est présentée sous l'aspect le plus favorable et d'une manière qui implique, si j'ose dire, l'entière sympathie de l'auteur. Ce sont là deux faits essentiels qui, chose inexplicable, ne semblent pas avoir attiré l'attention des innombrables auteurs qui se sont occupés de *La Tempête*, à l'exception d'un seul, comme on le verra plus loin. Les critiques et commentateurs ont assimilé à peu près unanimement cette comédie, si un tel nom convient à *La Tempête*, à toutes les autres pièces, assez nombreuses pendant la période élisabéthaine, qui comportent des incantations magiques et des scènes de sorcellerie. Il y a là une profonde erreur qui a vicié, à notre sens, dans leur ensemble, les interprétations et commentaires dont la pièce a été l'objet à tant de reprises différentes [1].

Bien au contraire, le point que nous tenons à affirmer dès le début et que la lecture la plus simple

1. Les textes qu'il conviendrait de citer ici sont innombrables. J'en cite un, pris au hasard, emprunté à l'ouvrage de Dyer, *Folklore of Shakespeare* (p. 153) : « Thus, in a masterly man-

suffit à prouver avec certitude, c'est le caractère absolument exceptionnel de *La Tempête* en ce qui touche le rôle de la magie et, si l'on veut, de la sorcellerie. D'une manière constante, toutes les autres pièces qui mettent en œuvre les mêmes sciences occultes, le font avec l'évidente intention, de la part de leurs auteurs, de les réprouver, d'en montrer les effets funestes et de leur conserver scrupuleusement le caractère de malédiction qui leur est propre. Seule, *La Tempête* nous présente le rôle des sciences secrètes, non seulement comme ne comportant aucun crime, — puisque l'action magique est le fait du duc Prospero, le héros de la pièce, — ni aucune faute répréhensible, mais même comme absolument bienfaisant. Nulle contradiction, nul changement de point de vue touchant cet aspect si original de *La Tempête*, qui reste ainsi d'une homogénéité parfaite. Tandis que le *Faust* de Marlowe, par exemple, le type des pièces où l'action de la magie est prépondérante, se termine par la punition terrible et l'anéantissement du magicien Faust ; que le *Friar Bacon*, de Greene, où le frère Bacon apparaît, entouré de son miroir magique, de la tête de bronze qui parle et de ses diables familiers, nous montre la pénitence du savant magicien, qu'emporte finalement le diable; que *La Sorcière d'Edmonton*, après des crimes et

ner, Sh. has illustrated and embellished his plays with references to the demonology of the period ; having been careful in every case — whilst enlivening his audience — to convince them of the utter absurdity of this degraded form of superstition. »

une scène de folie, s'achève par la marche au supplice de la magicienne; que *L'Alchimiste* de Jonson nous offre un imposteur qui reçoit la punition qu'il mérite ; que les *Sorcières du Lancastre* d'Heywood finissent par le plus cruel châtiment, etc.[1], Prospero, magicien, l'emporte sur toute la ligne et fait servir la magie au triomphe du bien et de la justice. Les deux thèses s'opposent l'une à l'autre ; d'un côté, la magie n'est que la plus perverse et la plus dangereuse des sciences ; de l'autre, elle est mise au service de la bonté et des plus nobles desseins, dédaignant la vengeance et forçant le mal à disparaître. Dans le *Faust*, tout converge vers la condamnation des arts maudits ; dans *La Tempête*, tout tend à légitimer l'emploi de la magie et à en présenter l'apologie. Il nous semble indispensable de partir de ce point de vue, le seul qui s'appuie sur la réalité et sur la lecture raisonnée des textes, pour comprendre le sens de la merveilleuse comédie qui nous occupe.

De même que Faust, Prospero se place dans son cercle magique pour accomplir ses incantations ; il a le livre et la baguette en main, revêt la robe magique et porte sans doute aussi le bonnet en tête. Ainsi que Faust évoque un diable, Prospero évoque

1. Dans *La Sorcière*, Middleton introduit comme une machine théâtrale quelques scènes de magie qui sont indépendantes de l'action, comme l'a observé Mézières. L'intrigue peut s'engager et se dénouer sans l'intervention d'aucun être surnaturel. On a souvent cité cette pièce à propos de *Macbeth*, mais elle n'est nullement fondée sur la magie, comme *Faust*, *Frère Bacon* ou *La Tempête*.

Ariel. Comment expliquer l'audace de l'auteur de *La Tempête* osant ainsi user des arts magiques comme d'une science légitime et excellente ? Il y a là un problème tout à fait troublant, encore que la critique shakespearienne ait toujours négligé de le poser. Ernest Renan s'est bien rendu compte du caractère singulièrement téméraire de Prospero lorsqu'il le représente, dans son *Caliban*, comme poursuivi par l'Inquisition.

Le cas est d'autant plus difficile à éclaircir que le moment où fut composée *La Tempête* (vers 1610, un peu avant ou un peu après) était l'époque la moins favorable qu'il y ait jamais eu en Angleterre pour tout ce qui concernait la magie et la sorcellerie. Le roi Jacques Ier était venu d'Ecosse pour occuper le trône d'Angleterre, à la mort d'Elisabeth, avec les sentiments les plus violemment hostiles à l'égard des sciences occultes. Ayant cru précédemment avoir eu à pâtir personnellement des maléfices des sorciers et magiciens, il avait conçu contre les arts maudits une haine implacable. En aucun cas leur emploi ne lui paraissait admissible. Il n'existait, à ses yeux, aucune magie bienfaisante. Toutes les manifestations de cette science mystérieuse lui paraissaient également redoutables et coupables. Personne ne pouvait y recourir sans commettre un crime digne des plus sévères châtiments. La législation qu'il renouvela et aggrava, les poursuites faites sous son impulsion personnelle et surtout le livre si curieux et si explicite qu'il écrivit à ce sujet sont là pour démontrer que son

attitude vis-à-vis des magiciens, des sorciers et des sorcières ne comportait aucune atténuation, nulle faiblesse, nulle indulgence possibles [1]. Les persécutions qui furent dirigées aux alentours de 1610 contre les sorciers et notamment, dans les années qui suivirent, contre les sorcières du Lancashire, les graves mesures prises alors et nombre de faits recueillis par les historiens spéciaux de la magie et de la sorcellerie : tout indique qu'il n'y eut jamais, du côté du roi et de son gouvernement, la moindre compromission dans ce domaine.

La terrible abondance à cette époque et dans ce pays, — dit en commençant le roi Jacques, — de ces détestables esclaves du diable, les sorcières et les enchanteurs, m'a décidé, bien-aimé lecteur, à terminer à la hâte le traité que voici. Nullement, je le jure, dans le but de faire montre de ma science et de mon esprit, mais seulement, par une inspiration de ma conscience,

1. Première éd. en 1597. Rééd. en 1603 : *Dæmonologie, in forme of a Dialogue divided into three books, written by the high and mightie Prince James by the grace of God King of England, Scotland*, etc. Londres, 1603. Trad. lat. parue en 1604 à Hanovre. L'éd. de 1603 et la trad. lat. se trouvent à la Bibliothèque Mazarine. Sur toute l'histoire étrange du mariage de Jacques VI et le prétendu rôle qu'y jouèrent les sorcières, voy. Walter Scott, *De la Démonologie*, éd. 1839, p. 436-440 ; F.-V. Hugo, trad. des *Œuvres de Shakespeare*, t. II, p. 45-62 ; Anders. *op. cit.*, p. 114, etc. L'auteur d'une thèse très recommandable sur *Les Masques Anglais* (Paris 1909), M. Paul Reyher, nous dit, p. 286 : « Le roi suivit de près cette affaire (les tempêtes qui contrarièrent les traversées nécessitées par son mariage en Danemark), étudia la question et composa son livre. Les sorcières de *Macbeth* et du *Ballet des Reines* sont un hommage à l'auteur de la *Démonologie*. » Personne n'a remarqué que les sorcières de *Macbeth* ne sont l'objet d'aucun châtiment ; nulle sanction pour elles : elles « s'évanouissent » tout simplement leurs incantations faites.

pour contribuer, autant que je le puis, à résoudre les doutes de beaucoup de gens et pour prouver que les assauts de Satan sont très certainement pratiqués, et que ses instruments méritent d'être très sévèrement punis, en dépit des opinions condamnables de deux de nos contemporains. L'un, appelé Scot, un Anglais, n'a pas honte de déclarer dans un imprimé public qu'il n'y a pas de sorcellerie, et de maintenir ainsi la vieille erreur des Sadducéens qui niaient les esprits. L'autre, nommé Wierus, un médecin allemand, a fait l'apologie publique de ces artisans du mal dans un ouvrage où, tout en réclamant pour eux l'impunité, il avoue pleinement avoir exercé leur profession. Pour rendre ce traité plus agréable et plus facile, je l'ai mis sous forme de dialogue et je l'ai divisé en trois livres : le premier, traitant de la magie en général et de la nécromancie en particulier ; le second, de la sorcellerie ; le troisième, contenant une description des spectres et des esprits de toutes sortes qui paraissent et troublent les personnes : enfin, une conclusion de l'ouvrage.

Tous les volumes qui paraissent sous son règne et qui s'appliquent aux matières de sorcellerie et de magie ne sont que des réquisitoires d'une violence incroyable à l'égard des personnes qui les pratiquent. Celles-ci, accusées d'impiété manifeste, sont vouées par eux aux derniers châtiments. Pour ne choisir qu'un exemple, exactement contemporain de *La Tempête*, James Mason, maître ès arts, publie *The Anatomy of Sorcerie, wherein the wicked Impietie of Charmers, Inchanters, and such is discovered and confuted.* Londres, John Legotte « printer to the University of Cambridge », 1612. Les poursuites se multiplient, les bûchers s'allument

avec une fréquence qui frappe tous les historiens; la répression la plus impitoyable s'affirme dans tout le royaume. Aucune distinction n'est faite entre les magiciens et les sorciers et sorcières. Magie et sorcellerie sont définies comme pareillement haïssables.

Dans ces conditions, comment *La Tempête* a-t-elle pu être composée et jouée ? Notre conviction absolue est qu'il ne saurait être donné de réponse à cette question, tant que l'on considère William Shakespeare comme l'auteur véritable de cette pièce. Une seule hypothèse permet de l'élucider, c'est celle que nous défendons ici. Si quelqu'un a osé composer *La Tempête,* c'est qu'il se sentait assez fort pour risquer d'élaborer une pareille production. Appartenant aux milieux dirigeants, chef d'une des plus grandes familles d'Angleterre, ami personnel du roi, il était loisible au comte de Derby d'imposer cette œuvre et de briser les résistances et les critiques qu'elle devait fatalement susciter. Un simple écrivain, même s'il eût été auteur dramatique, n'aurait jamais eu le crédit nécessaire pour mettre au jour une œuvre de ce genre. Nous estimons aussi, et de façon absolue, qu'il est impossible d'admettre que William Shakespeare, d'après tout ce que nous savons de sa vie, ait pu jamais la concevoir. Mais nous allons plus loin, et nous affirmons avec une assurance que de longues recherches dans le domaine de l'histoire littéraire et dans celui de la sorcellerie nous donnent peut-être le droit d'exprimer, que l'homme de Stratford ne

se trouvait à aucun degré en mesure, vers 1610, de composer une pièce qui comportait d'un bout à l'autre la magie pour cadre et en constituait l'apologie. Sa situation ne lui eût pas permis de heurter de front les convictions qui dominaient alors dans les milieux officiels et que les préjugés généraux aussi bien que l'autorité du roi rendaient toutes puissantes.

Certains commentateurs, et non des moindres, Verity [1], Anders, etc., entre autres, se sont plu à identifier Prospero avec le roi Jacques Ier. Est-il possible de méconnaître davantage la réalité ? Jacques Ier, adversaire acharné de la magie et des magiciens, depuis qu'il avait cru devoir attribuer aux conjurations de ces derniers la série invraisemblable de tempêtes qui avait tant contrarié et retardé son mariage avec une princesse de Danemark, qui a poursuivi tout ce qui se rattachait aux sciences occultes d'une haine inexpiable, transformé en magicien, et transformé de la sorte par un acteur de sa troupe royale ! Quelle hypothèse inadmissible !

1. Verity dans son éd., p. 153-154, discute cette hypothèse ; Anders, *op. cit.*, p. 118 : « Probably also before Shakespeare's, mind's eye when portraying the duke in *Meas. f. M.* and Prospero in *The Tempest* (Cf. *Sh. Jahrb.* XXXV, 166, and *Archiv.* CVII, 177). » La première identification faite avec le duc de *Mesure pour Mes.*, n'est pas moins absurde que la seconde. V. encore l'éd. de *La Tempête* donnée en 1900 par Albrecht Wagner, et Garnett, *Universal Review*, avril 1889, etc. Certes, la plupart des critiques identifient Prospero avec Shakespeare lui-même, mais ceux qui trouvent cette identification par trop déconcertante prétendent voir Jacques Ier dans le personnage de l'ancien duc de Milan. Il n'est pas possible de méconnaître davantage les données réelles de la question. Il faut lire dans l'éd. Wagner les rapprochements présentés avec les faits de la vie de l'acteur de Stratford.

Jacques I[er] a pu sans doute tolérer ou peut-être feindre d'ignorer *La Tempête*, en raison de la haute qualité, plus ou moins pressentie, de celui qui l'avait octroyée aux comédiens de la Cour, mais de là à accepter le rôle qu'on veut lui prêter dans la pièce, il y a loin. Pareille désinvolture à l'égard de la personne royale eût été sévèrement prohibée. Et si l'on songe que les critiques qui formulent de telles hypothèses croient fermement à William Shakespeare comme auteur du théâtre paru sous son nom, on est en droit de se demander comment leur connaissance de l'époque peut laisser commettre à ces savants de si étranges méprises.

La première représentation de *La Tempête*, dernière pièce de Shakespeare, eut lieu, selon toute apparence, devant un auditoire choisi, tel que l'exigeait une pièce si riche de signification, à l'occasion d'un grand mariage, probablement à la Cour. Elle fut en quelque sorte privée. Un document qui a été longtemps considéré comme apocryphe, et dont des études récentes semblent avoir établi l'authenticité [1], indique cet ouvrage comme ayant été joué à la Cour le 1[er] novembre 1611. Un autre registre nous le montre représenté en février 1613 à l'occasion du mariage de la fille du roi Jacques 1[er], Elisabeth, avec Frédéric, Electeur palatin. On n'a pour cette période aucune donnée relative à d'autres représentations. C'est dire que nous ne savons pas

1. Voy. Ernest Lawe's, *Some supposed Shakespeare « Forgeries »*, 1911, et *More about Shakespeare « Forgeries »*, 1913, cité par S. Lee, p. 422.

si la pièce a été jouée sur un théâtre public. J'incline fortement à penser qu'elle ne l'a pas été, pour les motifs énoncés plus haut [1]. Cette apologie de la magie ne devait pas être offerte au grand public et, d'autre part, ne convenait guère à ce dernier. Voici de quelle manière j'imagine que les choses ont pu se passer. L'auteur avait d'abord composé cette pièce pour lui-même, pour sa propre satisfaction, comme son testament littéraire et philosophique. Courte et condensée, elle se présentait sous la forme allégorique d'un enchantement. La vie est un songe, et l'œuvre qui peut le mieux en dégager le sens est aussi celle qui emprunte la forme d'un rêve. Certains de ses confidents l'ont connue alors, et, quand une circonstance, probablement un mariage notoire, s'offrit qui appela la production d'un ouvrage dramatique nouveau, ceux-ci l'engagèrent à laisser représenter sa récente composition. Il a pu y ajouter, à ce moment, quelques divertissements et la laisser ensuite jouer à la cour. L'origine tout aristocratique de *La Tempête*, visiblement destinée à une élite, fit

1. L'allusion que S. Lee et d'autres critiques croyent rencontrer, dans la *Bartholomew Fair* de B. Jonson, à *La Tempête* et au *Conte d'Hiver*, est plus que problématique. Plusieurs érudits, dont Gifford, particulièrement compétent en ce qui touche les œuvres de B. Jonson, la repoussent absolument. C'est une de ces identifications, comme il y en a tant dans la question shakespearienne, où l'on procède par à-peu-près et qui ne résistent pas à un examen sérieux Voy. la récente éd. de la *Barth. Fair* donnée par Carroll. Storrs Alden (New-York, 1904), p. 145. Imagine-t-on *La Tempête* et le *Conte d'Hiver* traités de *Drolleries* par B. Jonson ? Si injuste qu'il ait pu être à l'égard de ses rivaux, Jonson ne pouvait aller jusque-là. Voir encore le même ouvrage pour une autre allusion, p. 141.

passer sur le caractère quelque peu subversif de la pièce. Ce qui, venant d'un simple homme de lettres, eût paru une hérésie répréhensible, fut accepté, venant, avec plus ou moins de mystère, d'une personnalité considérable. L'ouvrage bénéficia sûrement des sympathies latentes que, malgré les prescriptions royales et officielles, un certain nombre de personnes professaient à l'égard des sciences cachées. D'autres trouvaient aussi que les persécutions dirigées contre les sorciers étaient à la fois injustes et cruelles. Il est clair qu'il y avait un peu partout un parti éclairé qui protestait plus ou moins explicitement contre les préjugés dominants en matière de sorcellerie : tels, en Angleterre, Reginald Scot, dont le précieux ouvrage fut pourchassé et détruit, sur l'ordre de Jacques Ier, qui prétendit le réfuter en même temps que le généreux *Discourse* du pasteur George Giffard ; en France, Montaigne ; dans les Pays-Bas, Jean Wier, que Jacques Ier combattit aussi ; dans les pays rhénans, Cornelius Loos, etc.

Il est hors de doute également qu'un certain nombre de personnes appartenant aux classes cultivées se sont intéressées de près à la magie. Il y aurait une étude fort curieuse à poursuivre sur ce sujet trop peu connu. Un texte que je n'ai pas vu cité dans les travaux relatifs à l'histoire de la magie apporte, à ce propos, des éclaircissements d'une portée réelle. On le rencontre dans les *Mémoires* de J. A. de Thou, au livre VI (p. 670 de l'éd. Michaud), où le célèbre historien raconte le procès du magicien Beaumont, poursuivi d'abord à Angoulême, puis à

Paris, vers 1598, et qui excita la curiosité des plus grands personnages. Grâce à un subterfuge, de Thou réussit à entendre sans être vu, en compagnie du gouverneur de Touraine, un entretien que cet adepte des sciences magiques eut avec un magistrat dans le château de Chinon. Oublié quelque temps dans cette ville, où il avait conquis des sympathies, il se disait gentilhomme et passait pour avoir dit et fait des choses surprenantes. Interrogé sur les principes de la magie, ses effets et son excellence, et sur ceux qui en faisaient profession, il répondit que

la magie dont il faisait profession était l'art de converser avec ces génies qui sont une portion de la Divinité ; bien différent de celui dont se servent ceux que nous appelons sorciers, qui ne sont que de vils esclaves du Démon, grands ignorants, et dont les mauvais esprits abusent pour nuire aux hommes par le poison et par des charmes abominables : au lieu que les sages qui ne s'appliquent qu'à faire le bien, commandent aux génies, connaissent par leur commerce les secrets de la nature les plus cachés, ignorés du reste des hommes, et dont personne n'a jamais écrit ; apprennent aux hommes à connaître l'avenir, les moyens d'éviter les périls, de recouvrer ce qu'ils ont perdu, de passer en un moment d'un lieu dans un autre ; entretiennent l'amitié entre les pères et les enfants, les maris et les femmes, entre tous ceux enfin auxquels on la doit.

Il ajouta qu'il conversait avec les esprits célestes, habitans de l'air, qui, bienfaisans de leur nature, ne sont capables que de faire du bien ; que ceux qui sont au centre de la terre et qui commandent aux sorciers sont des esprits malins qui ne sont capables que de faire le mal ; que le monde était rempli de sages qui faisaient profession de cette sublime philosophie, qu'il

y en avait en Espagne, à Tolède, à Cordoue, à Grenade, et en beaucoup d'autres lieux ; qu'autrefois elle était célèbre en Allemagne, mais que, depuis l'hérésie de Luther, l'exercice y en avait presque cessé ; qu'en France et *en Angleterre elle s'y conservait par traditions dans certaines familles illustres ;* qu'on n'admettait à la connaissance de ces mystères que des gens choisis, de peur que par le commerce des profanes l'intelligence de ces grands secrets ne passât à la canaille et à des gens indignes.

Cette intéressante déclaration est, je le répète, de 1598, c'est-à-dire contemporaine, à dix ans près, de *La Tempête*.

L'auteur, déjà cité, d'un traité infiniment curieux, et dont les tendances sont pleines de générosité en ce qui touche les malheureuses victimes des préjugés d'alors, Reginald Scot, expose ainsi, dans son ouvrage : *The Discovery of Witchcraft*, édité en 1584 [1], le caractère du véritable magicien (p. 377) :

Les enchanteurs n'agissent pas sur des sujets inférieurs : ils font sortir les anges du ciel ; ils ressuscitent tous les corps qu'ils veulent, fussent-ils morts, enterrés et pourris depuis longtemps ; ils évoquent toutes les âmes. Ils se chargent aussi de soulever les

1. Rééd. donnée par B. Nicholson en 1886. J'ai consulté l'éd. de Londres, 1665 : *The discovery of Witchcraft all which are very necessary to be known for the undeceiving of Judges, Justices, and Jurors, before they pass Sentence upon poor, miserable and ignorant People* ; *Who are frequently arraigned, condamned and executed for Witches and Wizzards*, by Reginald Scot, Esquire. C'est un ouvrage d'une critique puissante et incisive, dont on ne saurait trop recommander l'étude attentive.

tempêtes, les tremblements de terre et d'en faire autant que Dieu lui-même. Ce ne sont pas de petits imbéciles, collaborant avec un crapaud ou un chat, comme font les sorcières ; ils ont une sorte de majesté et c'est avec autorité qu'ils appellent les esprits par leurs noms et qu'ils les commandent [1].

Il parle ailleurs de leurs livres (p. 451) :

Les enchanteurs ont encore de nos jours des livres portant les noms d'Adam, d'Abel, de Tobie et d'Enoch : lequel Enoch ils regardent comme le plus divin confrère en ces matières. Ils ont aussi des livres qu'ils disent faits par Abraham, Aaron et Salomon. Ils ont des livres de Zacharie, de Paul, d'Honorius, de Cyprien, de Jérôme, de Jérémie, d'Albert et de Thomas, et aussi des Anges Riziel, Hazaël et Raphaël.

N'est-ce pas, à certains égards, la définition même de Prospero que vient de nous donner de Thou, d'après la conversation, ou plutôt, l'interrogatoire de Beaumont ? Tout s'y trouve, jusqu'à l'allusion faite aux sympathies de certains nobles Anglais, parmi les plus notoires, vis-à-vis des doctrines ésotériques. De tels propos recueillis par un illustre historien donnent à réfléchir. Il est bien certain, par ailleurs, que celui qui a écrit *La Tempête* professe une bienveillance pour les sciences cachées qui ne se retrouve, en Angleterre, dans aucune autre œuvre dramatique et même littéraire de l'époque. Si, comme on l'a toujours cru, il s'est incarné en quelque sorte dans la figure prodigieuse de Pros-

1. Comparer avec l'adieu de Prospero aux Elfes (V, v. 33-56).

pero, on ne saurait douter que la foi manifestée par le héros de la pièce envers la puissance magique ne soit aussi la sienne dans une certaine mesure. Le rôle joué par la magie, à travers les âges, à été infiniment plus étendu qu'on ne le suppose. Ne perdons jamais de vue ce fait, trop ignoré, que presque toutes les personnes, — pour ne pas dire absolument toutes, — devant lesquelles *La Tempête* fut jouée croyaient positivement à la magie et à la sorcellerie. Quelques-unes pouvaient les regarder comme susceptibles d'être bienfaisantes, mais cette croyance n'en impliquait pas moins une acceptation des sciences occultes. En général, les historiens ont beaucoup trop négligé et, si j'ose dire, traité de haut ce domaine. Comme le disait, il y a peu d'années, M Ch. de Goynart[1]. « la sorcellerie devrait faire partie de l'histoire des peuples. Non seulement les diverses manières dont elle s'est manifestée et dont elle a été souvent exploitée jettent un jour précieux sur la psychologie humaine à travers les âges, mais encore cette sorcellerie, méprisée avec moquerie par les uns, repoussée avec terreur par les autres, et, en résumé, ignorée de la plupart, s'est mêlée parfois de très près aux événements les plus importants, et son étude explique fréquemment des faits incompréhensibles à première vue ».

Si une telle affirmation est vraie au sujet de la sorcellerie entendue au strict sens du mot, elle l'est encore davantage en ce qui touche cette manifes-

1. *Une sorcière au* XVIIIe *siècle*, 1902, p. 1.

tation supérieure des sciences occultes qu'est la magie proprement dite.

Or, il est incontestable qu'il y eut au temps d'Élisabeth, en Angleterre, plusieurs magiciens de marque qui jouirent d'une très grande considération dans certains milieux de la plus haute société. Parmi eux figure au premier rang le célèbre John Dee, mathématicien de rare valeur, astronome, hydrographe, et par ailleurs magicien, astrologue et alchimiste, qui vécut de 1527 à 1608. Il voyagea beaucoup dès sa jeunesse, tout en poursuivant ses études et en visitant une grande partie de l'Europe, spécialement Paris et la France, plus tard l'Italie, la Hongrie, etc. Astrologue de la reine Élisabeth, qui l'avait en grande estime et lui donna de nombreuses marques de bienveillance, il résida par la suite dans plusieurs cours importantes. Il s'occupa longuement et avec beaucoup d'intelligence de la réforme du calendrier et élabora sur cette ample matière des travaux fort remarquables, dont le gouvernement royal eut le grand tort de ne pas oser appliquer les conclusions. Il émit aussi des idées aussi justes que neuves sur la recherche et la conservation des auteurs et des monuments anciens. A un certain moment de sa vie, il se plongea de plus en plus dans l'étude de la magie, de l'astrologie judiciaire et de l'alchimie (1581). S'il excita de sérieuses hostilités, par contre un certain nombre de gens crurent ardemment en lui. Vers 1583, il recommença à faire de grands voyages et connut presque la misère succédant à l'opulence.

Après avoir séjourné à la cour de l'empereur Rodolphe II, il vécut à celles d'Étienne, roi de Hongrie, puis du Landgrave de Hesse-Cassel. Rappelé par Élisabeth, il devint, en 1595, « Wardenship » du collège de Manchester, cher aux Derby, qu'il habita, après avoir longtemps vécu à Mortlake ; il eut à passer, sous Jacques Ier, fanatique adversaire de l'ésotérisme, des moments très difficiles. On possède la pétition qu'il adressa à ce roi, le 5 juin 1604, pour le supplier de le faire examiner et de le libérer de l'horrible soupçon d'être ou d'avoir été un conjureur ou un évocateur de démons, offrant de consentir à mourir si l'accusation pouvait être prouvée. Le souverain, ayant reçu l'information du comte de Salisbury sur les études de Dee, refusa d'exaucer sa requête. Il mourut trois années plus tard. La magnifique bibliothèque qu'il avait réunie et ses curieuses collections avaient été en partie pillées dans une sédition populaire dirigée contre lui. Rien de plus varié que la longue liste de ses ouvrages qui portèrent, indépendamment des matières énumérées plus haut, sur la chimie, la monnaie, la navigation, etc. Méric Casaubon publia en 1659 le singulier ouvrage qui renferme le sixième livre des procès-verbaux de ses évocations d'anges et de génies, lesquelles durèrent surtout de 1581 à 1589. Deux fois marié, il fut le père de onze enfants[1].

Au moment d'exposer de plus amples données

1. Nous renvoyons sur ce personnage à l'excellent article du *Dictionary of National Biography*, vol. XIV et à la biographie donnée par C.-F. Smith (1909).

sur le rôle de Dee, il convient de faire une remarque préliminaire. Quelque temps avant d'avoir connu les indices qui m'ont amené à entreprendre des recherches autour de William Stanley, j'avais conçu l'idée, me fondant sur une étude prolongée de *La Tempête* et des milieux anglais favorables à la magie, que l'auteur de la pièce avait dû être en relations avec le magicien de Mortlake. L'idée s'était peu à peu imposée à mon esprit, aboutissant à une sorte de certitude morale. Plusieurs mois s'écoulèrent : soudain, le nom de William Stanley m'apparut comme impliquant une solution possible. L'un de mes premiers soins fut aussitôt de rechercher si quelque lien avait pu exister entre le sixième comte de Derby et John Dee, comptant sur cette vérification, en même temps que sur plusieurs autres, pour savoir si la lueur que j'entrevoyais devait être suivie. Je consultai d'abord le fragment du *Journal* de Dee qui nous est parvenu et qui se rapporte à plusieurs années importantes de sa carrière. Par une rencontre véritablement extraordinaire, ce court document contenait environ huit mentions relatives au comte de Derby, entre 1595 et 1597. Aucun nom, peut-être, ne revenait plus souvent que celui-là.

Le 11 juin 1595, John Dee écrit au secrétaire du comte au sujet de Christ's College [1], à Manchester, établissement dont il venait d'être nommé directeur

1. Les comtes de Derby étaient propriétaires du bâtiment où habitait le directeur du collège. De 1595 à 1597, Dee résida en général à Manchester, dans cette maison.

et où il était entré avec des lettres d'introduction de son noble ami, protecteur naturel de l'institution. Le 21 juin, note l'astronome, le comte écrit à M. Warren (sans doute le secrétaire dont il s'agit), au sujet du même collège. Le 13 septembre John Dee dîne avec le comte de Derby, à Russel House, avec deux autres convives, dont un certain Jean Statfeldt, Allemand. Neuf jours plus tard, nouveau dîner avec notre lord. Dee signale, le 26 décembre, la naissance de la fille du comte, arrivée le matin à 4 heures. En 1596, le 26 juin, William Stanley arrive à l'improviste, après trois heures, chez Dee, avec Lady Gérard, sir Richard Molynox et sa femme, Mr. Hawghton et d'autres. Notre directeur offre à ses hôtes une collation modeste qu'ils prennent en bonne part. Il les accompagne dans une assez longue promenade et dans d'autres visites. Le 27 juillet, mention d'un voyage de Derby à Londres ; dîner à la cour ; le 19 août 1597, le comte et la comtesse se rendent à Alport Lodge, à Manchester, c'est-à-dire au collège que dirigeait l'astronome. Le 21 août suivant, les mêmes prennent part à un banquet, dans la maison de Dee, au collège, à quatre heures et demie. L'astronome avait été également en rapports d'amitié avec le père de William Stanley[1], Henri, quatrième comte

1. Toutes ces indications sont empruntées au fragment du *Journal* de Dee : *The private diary*, publié d'abord par J.-O. Halliwell, en 1842 (Camden Society) et ensuite par J.-E. Bailey, en 1888, 4°. Dee résidait en général à Manchester pendant qu'il écrivit cette partie de son journal qui va de 1595 à 1601.

de Derby. Ses relations s'étendaient, au reste, à une partie notable de l'aristocratie anglaise comprenant, par exemple, le comte d'Oxford, beau-père de William, qui le patronna tout spécialement, Lord Sidney, sir Walter Raleigh, les comtes d'Essex, de Leicester, Lord Burghley, Lord Willoughby, Lord Pembroke, la marquise de Northampton, etc. John Spencer le visite, à son retour de Venise. Ses rapports avec la reine Élisabeth ont été, à certains moments, très étroits. Il entretint, en outre, des relations suivies avec un certain nombre de souverains et de grands personnages d'Europe. Sa situation nous apparaît donc, au moins pendant une certaine période de sa vie, comme tout à fait exceptionnelle. Quantité de personnes, dans les classes les plus élevées, eurent foi en lui et crurent en ses dons de prophète et de magicien. Il n'est pas douteux, assurément, que John Dee eut, comme savant, une valeur très réelle et même, dans certains domaines, remarquable. Les apparentes bizarreries de son esprit ne doivent pas faire méconnaître tout ce qu'il posséda de science sérieuse et d'intelligence subtile et novatrice.

Que prétendit toujours avec énergie notre astronome-magicien ? Qu'il existait une magie bienfaisante et que celle-ci pouvait être pratiquée non seulement sans danger, mais pour le plus grand bien de l'humanité ; qu'il n'évoquait que des esprits ou génies inoffensifs, nullement pervers ni nuisibles par nature, et n'ayant rien de commun avec les démons ou diables auxquels recouraient les sorciers

malfaisants. Il était d'accord en cela avec nombre d'esprits curieux et originaux du XVI[e] siècle et de la Renaissance, en général : avec Agrippa, Paracelse, et plusieurs de ceux que nous citions plus haut. Certains de nos plus grands écrivains, tel un Pierre de Ronsard, formulèrent des doctrines fort voisines de celle-là. Les hommes en vue qui fréquentaient Dee et ses émules professaient assurément des sentiments analogues et croyaient à la légitimité d'une certaine magie, qui se confondait, dans leur esprit, avec la science et la philosophie hermétiques [1]. François Bacon lui-même croyait quelque peu à l'Astrologie. Toute cette histoire est encore si peu éclaircie qu'il est difficile, en peu de mots, d'en faire comprendre l'extrême importance et la variété. Dee fut, à cet égard, une figure éminemment représentative et s'il jouit, de son temps, d'un prestige aussi étendu, c'est qu'il incarnait des tendances qui ont été alors beaucoup lus répandues qu'on ne le croit.

Nous pensons donc que si William Stanley lui manifesta une bienveillance si marquée et si continue, c'est que des affinités du genre de celles que nous venons d'indiquer l'attiraient vers lui. Les connaissances multiples de Dee entraient sûrement pour quelque chose dans la séduction qu'il exerçait, mais son ésotérisme et le grand secret qu'il était censé posséder et qui excita au plus haut degré la curio-

1. Les traditions de la kabbale, les doctrines des rosecroix et des alchimistes ont contribué à former ce mouvement d'idées, encore mal connu, je le répète.

sité de la reine Elisabeth, ont certainement produit pour une large part la faveur qui lui vint d'un groupe de l'aristocratie anglaise, sympathique aux sciences mystérieuses. Stanley dut puiser dans son commerce avec Dee un goût prononcé pour les études astronomiques, dont le théâtre shakespearien fournit par ailleurs tant d'indices[1]. Est-ce que le poète qui a conçu *Le Songe d'une Nuit d'été*, le dialogue du jardin, dans *Roméo et Juliette*, et la scène incomparable du parc de Belmont, au V[e] acte du *Marchand de Venise*, ne se révèle pas comme un ami de la nuit, un admirateur des splendeurs d'un beau clair de lune et des magnificences d'un ciel étoilé[2]?

Ses évocations firent grand bruit en leur temps. On sait le rôle que joua, dans ces dernières, Edouard Kelly, *alias* Talbot[3]. Les procès-verbaux de ces séances ont été publiés en partie, en 1659, nous l'avons dit, par Méric Casaubon[4]. Il est remarquable

1. Nous en indiquerons plus loin quelques-uns.

2. Le *Songe* est, à certains égards, une sorte d'hymne à la nuit; j'y ai compté plus de soixante passages évoquant la lune et sa douce lumière, les étoiles et les sphères célestes et les jeux de lumière du ciel. Le charme des ombres, des heures nocturnes, de leurs parfums et de leur silence, comme aussi celui de l'aurore n'ont jamais été décrits avec plus d'amour. Cette féerie est la fête de la nuit en même temps que celle du clair de lune. Celui qui l'a conçue était un fervent des spectacles de la voûte étoilée.

3. Cet étrange personnage fut par la suite condamné à Lancastre, et mis au pilori.

4. Il s'agit seulement du 6[e] livre ; les cinq livres précédents existent en manuscrit au British Museum. Ce grand dépôt contient toute une série d'autres manuscrits de Dee (voy. Nat. biogr., t. XIV, p. 279).

de constater que l'ange ou génie que Dee prétendait évoquer et qui tient une place essentielle dans toute cette étrange production s'appelait *Uriel.* Son nom revient constamment dans ce volume, où il apparaît comme l'agent principal des opérations magiques de John Dee. Comment les critiques n'ont-ils pas signalé la singulière ressemblance de nom et d'attribution qui existe entre Ariel, l'esprit qu'évoque Prospero, et l'Uriel du magicien anglais, contemporain de Shakespeare et familier du comte de Derby ? Uriel avait été, tout au début des opérations magiques de Dee, précédé par un autre ange ou génie appelé Anael. Peut-être y a-t-il eu combinaison des deux noms.

Le nom d'Ariel, qui est, on le sait, d'origine hébraïque, se trouve dans l'Ancien Testament au moins cinq fois [1]. J'ai étudié attentivement tous ces passages : il est impossible d'y découvrir le moindre rapport avec l'Ariel de *La Tempête.* Les rapprochements qui ont été faits avec le texte d'Isaïe ne comportent aucune vraisemblance. Constatation intéressante : le nom d'Ariel n'est nulle part donné à un ange ou à un démon. Par contre, ce qui doit

1. Les commentateurs que j'ai consultés ne citent qu'une seule mention. Furness, *The Tempest*, p. 6-7 en cite deux, d'après deux éditeurs différents. Il y en a en réalité cinq, que voici : *Nombres* XXVI, 17 ; 1 *Paral.* XI, 22 ; 1 *Esd.* VIII 16 ; *Isaïe*, XXIX, 1-7 ; *Ezech.* XLIII, 15-16. Le rapprochement fait par Malone et d'autres avec le texte d'Isaïe est inadmissible ; il comporte une erreur de traduction. Il n'a jamais été question d'un esprit familier dans le texte d'Isaïe (verset 4) ; Ariel est un nom qui désigne Jérusalem dans ce passage, d'une façon d'ailleurs obscure. Voir la trad. d'Ed. Reuss.

retenir l'attention, le nom d'Uriel, l'ange de John Dee, est appliqué à un ange dans le IVe livre d'Esdras où Dee l'a pris, et cet ange, qui tient une place essentielle dans la première vision apocalyptique dont ce livre nous apporte le récit, remplit précisément le rôle d'intermédiaire entre la Divinité (Altissimus) et Esdras [1]. Il lui révèle les secrets du Très-Haut. Uriel répond, en somme, à l'appel d'Esdras, comme l'ange qui porte le même nom répond aux évocations ou incantations magiques de John Dee, et Ariel à celles de Prospero. On peut se demander si l'auteur de *La Tempête* n'aurait pas tout simplement adopté ce même nom d'Uriel, en le transformant par le changement de la lettre initiale, afin d'éviter de mêler à une œuvre théâtrale, dont la magie formait le cadre, un nom authentique d'ange, bien connu de lecteurs de la Bible, si nombreux en Angleterre.

Ce fut vingt-cinq ans après *La Tempête* que le nom d'Ariel se trouva appliqué à un ange, l'un des sept princes d'anges ou esprits qui président aux eaux sous Michel l'archi-prince, dans *The hierarchy of the blessed Angels* de Thomas Heywood [2], ouvrage publié en 1635 par un ancien

1. IVe l. d'Esdras, chap. IV à X; Uriel est nommé spécialement dans IV, 1, V, 20, X, 28, mais l'ange qui apparait et qui parle dans les chapitres IV à X est toujours Uriel. Les livres III et IV d'Esdras, qui figurent dans tant de manuscrits et d'éditions de la Bible, avant le concile de Trente, n'ont pas été compris par ce concile parmi les livres canoniques, mais les Bibles latines, parues depuis, les donnent, en général, après l'Apocalypse. L'ange Uriel figure dans le *Mystère de la Passion* de Greban.

2. Cité dans l'éd. Furness, p. 6.

membre de la compagnie de comédiens du sixième comte de Derby.

Au reste, de nombreuses erreurs ont été commises au sujet d'Ariel. On a voulu voir exclusivement en lui un Air-spirit, en rattachant son nom à l'idée d'*Air*. On l'a opposé comme Air-spirit à Caliban, qualifié d'Earth-spirit : esprit de la *terre*. Rien de tout cela n'offre le moindre fondement. Sans doute, Ariel circule principalement dans l'air, mais ce n'est nullement son unique fonction. Contrairement à tant d'assertions émises par les commentateurs les plus considérables, il est un esprit des quatre éléments. Cette constatation, bien qu'elle n'ait jamais été faite, semble-t-il, s'impose à nous beaucoup plus que nombre de variations plus ou moins fantaisistes, formulées, depuis Malone, sur le génie auquel commande Prospero. Quand celui-ci prend congé de son serviteur, il lui dit : « Après cela, retourne aux éléments, sois libre et porte-toi bien. » Il n'est pas possible de marquer plus clairement la quadruple destination d'Ariel.

D'ailleurs, deux passages, aussi explicites qu'on puisse les souhaiter, nous édifient pleinement sur ses aptitudes : dans la scène 2 de l'acte Ier, quand il se présente devant Prospero, il déclare lui-même ceci : « Salut, maître puissant ! sage seigneur, salut ! me voici tout prêt à répondre au bon plaisir de ta volonté, qu'il s'agisse de *nager*, de *plonger dans le feu* ou de *chevaucher les nuages onduleux* ; soumets à tes ordres souverains Ariel et toutes ses aptitudes. »

Ainsi, cet esprit est également susceptible d'exercer son action, comme il l'affirme lui-même, dans le feu et dans l'air. Il ne manque plus qu'un élément : la terre ; un autre passage, un peu plus loin, nous le fournit ; Prospero s'adresse à Ariel : « Tu as oublié [de quel tourment je te délivrai jadis] et tu crois faire beaucoup parce que *tu cours sur l'âpre vent du Nord*, et que *tu t'emploies à mon service dans les veines de la terre lorsqu'elle est durcie par la gelée.* » Voilà donc le quatrième élément : la terre, ajouté aux trois autres de la manière la plus claire. Ariel est un esprit ou génie qui exerce son activité dans les quatre éléments.

On sait que les anciens mystères dramatiques, par cela même qu'ils mettaient en scène l'Enfer, fournissent sur la hiérarchie des démons les renseignements les plus précieux. On y trouve en général un groupe de quatre démons ou génies dont chacun opère exclusivement dans un des quatre éléments. C'est ainsi que l'un de ces démons, Pantagruel, dont le nom était destiné, grâce à Rabelais, à conquérir par la suite une si grande popularité, était, comme je l'ai démontré précédemment, un démon des eaux et de la mer : d'où le sel dont il est couvert et par extension son rôle dans la soif des buveurs et dans le mal de gorge, deux choses qu'il suscite, l'une comme l'autre, en lançant du sel, la nuit, dans la gorge des gens [1].

Donc, l'auteur de *La Tempête* tient pareillement

1. *Revue des Études rabelaisiennes*, 1912, p. 481.

compte des quatre éléments et donne à l'esprit Ariel — qu'on pourrait appeler aussi bien un démon, dans le sens primitif du mot grec — juridiction sur tous à la fois. Est-ce que la première manifestation de ce prétendu « esprit de l'Air » n'est pas précisément d'exciter la tempête qui ouvre la pièce et lui donne son titre, tout ensemble par son action sur l'air et sur les eaux et celle qu'il exerce par le feu [1] ? Il suffit de lire, pour s'en convaincre, sa première réponse à Prospero [2]. Un peu plus loin, il se transforme en nymphe de la mer. L'auteur a pris soin, en outre, par les deux déclarations si nettes que nous venons de citer, de bien spéci-

1. C'est l'effet décrit par Ronsard dans son *Hymne des Démons*, qui pourrait fournir un si utile commentaire français au rôle des « esprits » dans Shakespeare. Le passage que nous citons éclaire également les propos de Caliban au début de la scène 2 de l'acte II :

Ils (*les démons*) se changent souvent en grans flambeaux ardans
Pendus dessus un' eau pour conduire dedans
Quelque pauvre passant trompé de leur lumière,
Qui le mène noyer dedans l'onde meurdrière.
Les uns ayans pitié des gens et des basteaux,
S'assoyent sur le mast, comme deux feuz jumeaux,
Et tirent la navire et les hommes de peine,
Nommez le feu sainct Helme et les frères d'Helene.

2. « J'ai abordé le vaisseau du roi, dit Ariel, et tour à tour, sur la proue, sur les flancs du navire, sur le pont, dans chaque cabine, j'ai flamboyé, objet d'épouvante. Quelquefois, je me divisais et je brûlais en plusieurs endroits à la fois ; sur le grand mât, sur les vergues, sur le beaupré, je brillais en flammes séparées ; puis, me rejoignant, je me fondais en une seule flamme. Les éclairs de Jupiter, précurseurs des redoutables grondements de tonnerre, ne sont pas plus rapides. Le feu et les explosions du soufre rugissant semblaient assiéger le tout-puissant Neptune et faire trembler ses vagues audacieuses, plus encore, ébranler jusqu'à son trident redouté. »

fier qu'Ariel possède une puissance générale sur la matière, c'est-à-dire sur les quatre éléments qui composaient celle-ci jusqu'aux découvertes de la chimie moderne.

Une curieuse conséquence découle de la démonstration nouvelle que nous venons de présenter : à savoir que l'indication fournie par la liste des *dramatis personæ* qui figure à la suite de *La Tempête*, dans le Folio de 1623 [1], n'a jamais été comprise jusqu'à présent avec son véritable sens. Cette liste porte Ariell comme « an airy spirit ». Tout le monde a expliqué cette mention comme signifiant un esprit de l'Air, c'est-à-dire un esprit ayant l'Air pour sphère d'action, parmi les quatre éléments : un esprit élémentaire de l'Air. Or, comme nous venons de le prouver, cette interprétation se trouve en contradiction formelle avec toutes les données précises fournies par la pièce elle-même, dès le premier acte. Il ne saurait y avoir aucun doute à ce sujet. Il faut donc comprendre : un esprit aérien, mais en attachant à cette expression le sens que voici : un esprit simplement constitué par l'air, dont l'air forme toute la substance, un souffle. Prospero le constate quelque part avec une netteté évidente, au début du cinquième acte : « Eh quoi ! toi *qui n'es rien que de l'air*, tu éprouverais un frisson de pitié, une émotion pour leurs

1. On sait que la plupart des pièces ne comportent pas de listes de *dramatis personæ*, dans les anciennes éditions, dans le folio de 1623 comme dans les autres. Rien ne prouve que l'auteur de *La Tempête* ait lui-même rédigé celle-là.

peines, et moi qui suis de leur espèce,... je ne serais pas plus tendrement touché que toi ? » Les divers éléments de la pièce concordent donc d'une manière remarquable. Notre interprétation explique tous les textes relatifs à l'action d'Ariel, en leur conférant une entière cohésion en même temps qu'un sens nouveau et certain. Les « esprits » sont, par définition, uniquement formés d'air, Ariel comme les autres, et l'évocation de cette substance n'implique nullement que « l'esprit » de *La Tempête* ait été, dans les intentions du poète, le ministre d'un seul élément.

On voit par là que des textes qui figurent parmi

1. Je ne puis citer ici les nombreux passages d'éditeurs, de commentateurs et de traducteurs de Shakespeare auxquels je songe. M. Verity, dans son édition de *The Pitt Press Shakespeare for Schools* (Cambridge, at the University Press, 1899), dit ceci : They are sharply contrasted, Ariel the Air-spirit, Caliban the Earth-spirit (and in a lesser degree each is made to contrast with Miranda). Ariel, whose function is to execute the designs of Prospero, personifies the qualities of Air: lightness, swift and restless motion, buoyancy, freedom — especially freedom. » M. Verity ignore sans doute que ces qualités se retrouvent chez les « esprits», « génies » ou « démons » des autres éléments. Sa note sur le nom d'Ariel est également sujette à caution. Thoms (*Three Notelets*, p. 21) dit que les esprits se répartissent en quatre classes correspondant aux quatre éléments. Ariel appartient à la classe des esprits de l'Air, dont Thoms fournit la définition. Il constate cependant que, soit par la toute-puissance de Prospero, soit par sa propre action, Ariel peut se transformer en esprit du feu ou en naïade ou esprit de l'eau. Il n'a pas vu que la quadruple compétence d'Ariel est affirmée par le poète lui-même et qu'il s'agit d'un « esprit » des quatre éléments. Les travaux consacrés à la magie ou à la démonologie dans Shakespeare ont, en général, commis les mêmes confusions. Les mots *an ayrie spirit* ont trompé nombre d'auteurs. Nulle part, je n'ai rencontré la seule définition juste et véritable qu'il convient de donner d'Ariel.

les plus connus de toutes les littératures recèlent encore des indications précieuses délaissées par les critiques. Par contre, quelle dépense infinie d'imagination a été faite, souvent en pure perte, au sujet d'Ariel, aussi bien que de beaucoup d'autres personnages de Shakespeare ! Il ne peut y avoir qu'une base solide : celle que fournissent les textes eux-mêmes. Restons donc dans la réalité et utilisons scrupuleusement les éléments qu'elle nous fournit. Elle seule doit nous guider et nous éclairer sur la route de la recherche. Dans l'étude des textes littéraires, comme du reste dans tous les autres domaines, elle nous préservera des erreurs d'interprétation qui nous menacent à chaque pas.

Puisque la magie constitue d'un bout à l'autre le ressort de *La Tempête*, il convient d'en étudier avec soin les manifestations. En nous plaçant exclusivement sur ce terrain, nombre de constatations imprévues s'offriront à nous.

La tempête qui ouvre la pièce est causée par la puissance de l'art magique de Prospero. Ariel n'est que l'exécuteur des volontés de son maître, qui accomplit ses incantations ou conjurations selon toutes les règles, vêtu de sa robe magique, qu'il enlève dès qu'il reprend pour un moment la vie normale. Le magicien donne l'impulsion ; il dresse le programme des prodiges à accomplir et « l'esprit » réalise ceux-ci, grâce à sa rapidité, qui est celle de la pensée, et à ses transformations. Son action est entièrement subordonnée à celle de Prospero, à ce que le Maître appelle son « art ».

La première préoccupation du magicien est de montrer que cet « art » n'est que bienfaisant et que le naufrage dont il est l'auteur n'a coûté aucune vie humaine. Il oppose ainsi les résultats, exempts de tout mal, de ses opérations, à ceux de la sorcellerie malfaisante :

Allons, essuie tes yeux, console-toi. Ce naufrage, dont l'affreux spectacle a remué en toi la vertu même de la compassion, je l'ai, grâce aux mesures que mon art me permettait de prendre, si prudemment dirigé, qu'il n'en a pas coûté la perte d'une âme... Que dis-je ? Il n'en a pas coûté même un cheveu à une seule des créatures de ce vaisseau, dont tu as entendu les cris, que tu as vues sombrer.

Prospero raconte alors à Miranda ses grandeurs passées et l'histoire des événements qui lui ont fait perdre son duché et l'ont chassé de Milan avec elle. Le portrait qu'il trace de lui-même est celui d'un pur intellectuel : « le premier des ducs et réputé tel par la dignité et sans égal dans les arts libéraux ». Comme les arts faisaient l'objet de son entière application, il se déchargea sur son frère des soins du gouvernement ; il devint peu à peu étranger à son Etat, perdu, enfoui comme il l'était dans ses études secrètes. Prospero négligea ainsi les poursuites mondaines, tout entier au recueillement solitaire et au perfectionnement de son esprit plongé dans des études qui, sauf ce défaut d'être si abstraites, dépassaient en valeur tout ce qu'estime le vulgaire. Sa bibliothèque lui était un royaume assez vaste. Avec la complicité du roi

de Naples, son frère Antoine usurpe son duché et le fait transporter avec sa fille à quelques lieues en mer, à bord d'une barque pourrie. Un brave noble napolitain le gratifie, en outre de riches vêtements et de provisions, d'un certain nombre de livres que Prospero « estime au-dessus de son duché ».

Il y a là une série de témoignages que l'auteur groupe avec une insistance frappante. C'est le portrait, plutôt rare alors, du grand seigneur qui ne connaît que l'étude et la vie cérébrale. Quel amour des livres! Combien tous ces traits sont étrangers à Shakespeare, lui dont le testament ne fait aucune mention d'un livre ni d'un papier quelconque, qui ne s'occupe en aucun cas de ses œuvres ni de ses manuscrits, ni de ce qui touche à la vie intellectuelle, lui dont on n'a jamais retrouvé un seul *ex libris* qui ne fût un faux, et qui semble être resté étranger à tous les goûts raffinés dont le théâtre publié sous son nom offre d'innombrables traces.

Voilà donc Prospero isolé dans une île de la Méditerranée, depuis douze ans, avec sa fille Miranda dont il s'est fait le précepteur, et son esclave sauvage et difforme, Caliban. La tempête est terminée; il vient de raconter à Miranda toute son histoire. Grâce à sa prescience, il a découvert que son zénith est dominé par une étoile propice dont il doit s'empresser de courtiser l'influence, faute de quoi ses chances heureuses iront toujours en décroissant. Rien de plus exact en matière d'incantation : le magicien ne pouvait exercer ses charmes que

si l'état du ciel lui était propice, et cela suivant des règles bien déterminées.

Ariel vient lui rendre compte de tout ce qu'il a fait au sujet de la tempête, selon ses ordres scrupuleusement exécutés, exposant la dispersion des naufragés, tous sains et saufs, le sort des vaisseaux, etc. Il s'agit, on le sait, du roi de Naples etde son frère, complices de l'exil de Prospero, de son fils, du duc usurpateur de Milan, frère de Prospero, et de leurs conseillers et courtisans ; tous revenaient du mariage de la belle Claribel, fille du roi de Naples, avec le roi de Tunis. On le voit : les données géographiques concordent, puisque nous sommes dans une île de la Méditerranée. Le vaisseau du roi est à l'abri, caché dans une baie profonde où Prospero manda une fois Ariel pour aller lui chercher de la rosée des Bermudes éternellement orageuses. Sur cette mention célèbre des îles de l'Atlantique, de multiples commentaires ont été formulés qui se résument à ceci : que l'auteur de *La Tempête* a dû faire allusion à un naufrage arrivé vers 1609 dans la région des Bermudes. Une flotte qui se rendait sur la côte de Virginie, sous le commandement de Sir George Somers, fut dispersée par la tempête. Le vaisseau amiral, avec Somers, se réfugia sur la côte des Bermudes, où les naufragés restèrent dix mois. Un des survivants, Sylvestre Jourdain ou Jourdan, publia en octobre 1610, après son retour en Angleterre : *A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Divels*. Deux autres récits suivirent celui-là à peu de distance. De

nombreux critiques ont rapproché cette histoire de *La Tempête* et en ont usé pour dater la pièce. Il semble, à les en croire, que les Bermudes aient été jusque-là complètement inconnues. — M. Lee le dit formellement — alors qu'elles avaient été découvertes bien avant et que Sir Walter Raleigh dit de la mer qui les entoure dans sa *Discovery of Guiana* (1596) : « The rest of the Indies for calmes, and diseases [are] very troublesome, and the Bermudas a hellish sea for thunder, lightning, and stormes. » Il est à remarquer que Raleigh a certainement été en relations avec le sixième comte de Derby. Quant au nom d' « île des diables » donné aux Bermudes par Jourdain, il n'a pas la signification absolue qu'on lui prête en prétendant le rapprocher de *La Tempête*. Quantité d'îles désertes et éloignées ont reçu cette même appellation, suivant les époques [1]. Le rapprochement est possible, et même vraisemblable, mais il ne faut pas aller au delà.

C'est l'isolement des Bermudes, inhabitées et perdues au milieu de l'Océan, qui, dans l'esprit de l'auteur, devait assurer à leur rosée une pureté insigne. Or, la rosée jouait un rôle certain dans les charmes magiques. Nous voyons que Sycorax, mère de Caliban, recueillait celle-ci sur un marécage pernicieux avec une plume de corbeau. Ici encore, une opposition vraiment frappante. La rosée des Bermudes est la plus pure qui soit; elle ne peut servir qu'à des

1. Voy. Abel Lefranc, *Les Navigations de Pantagruel* chap. VII. Toutes ces îles ont les mêmes caractéristiques.

enchantements bienfaisants; celle que Sycorax recueillait, la plus malfaisante qui fût, dans les marécages de l'île de *La Tempête*, ne pouvait servir qu'aux incantations les plus nuisibles et les plus redoutables. Concordance qui mérite d'être signalée : dans *Macbeth* (III, 5), Hécate fait allusion à ce rôle de la rosée, qu'elle présente comme d'origine lunaire: « Préparez vos vases et vos charmes. J'ai d'importantes choses à faire avant midi : une vapeur épaisse pend au bord de la lune ; je veux m'en emparer avant qu'elle soit tombée à terre, et cette vapeur, distillée par des habiletés magiques, fera lever des esprits d'une apparence si proche de la réalité, que par la force de l'illusion il sera entraîné au plus extrême vertige. » Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, la rosée joue pareillement un rôle qui est tout à fait bienfaisant au cours du discours final d'Obéron (V, sc. 2, v. 45-58) : « Avec cette rosée des champs consacrée, que chaque Fée aille de son côté et répande les bénédictions d'une douce paix sur chaque chambre de ce palais... » Quelle familiarité évidente avec les pratiques et les secrets de la magie! Ici, comme en tant d'autres endroits du théâtre shakespearien, se révèle le connaisseur émérite, sinon l'adepte des sciences mystérieuses.

Le temps passe, il reste à Prospero à l'employer précieusement jusqu'à la sixième heure, c'est-à-dire avant que la position de l'étoile cesse d'être favorable. Nous apprenons qu'Ariel espérait être délivré de sa sujétion à l'égard de Prospero un an

avant le terme fixé. Il réclame, en faisant état de ses loyaux services, mais le magicien évoque les souvenirs du passé pour expliquer ses exigences. L'immonde sorcière Sycorax, la mère de Caliban, courbée en cerceau par l'âge et les passions, était née à Alger[1]. Ses méfaits nombreux et des sortilèges capables d'épouvanter l'ouïe humaine la firent bannir de cette ville. Une action qu'elle avait faite et que l'auteur ne précise pas fut cause qu'on épargna sa vie. Elle était si puissante qu'elle pouvait commander à la lune, faire à volonté le flux et le reflux, et agir dans la sphère de son empire contre et malgré son pouvoir (V, v. 269).

Autre indice notable : Sycorax, malgré ses crimes multiples, n'est pas brûlée. Le souvenir d'une action utile suffit à la préserver du bûcher, qui punissait alors toutes ses pareilles pour des fautes beaucoup moindres. Nul doute qu'il y ait dans cette circonstance, notée par Prospero, une intention de l'auteur désireux de montrer que la clémence devait s'appliquer à ces pauvres créatures et que les supplices dont on les frappait devaient être atténués, pour ne pas dire plus.

Cette sorcière à l'œil chassieux fut conduite dans l'île où devait aborder plus tard Prospero ; elle y fut abandonnée, enceinte, par les matelots. Par ses charmes, elle soumit Ariel à son pouvoir, mais celui-ci, trop délicat pour exécuter ses volontés fan-

1. Détail qui concorde avec toutes les autres données géographiques de *La Tempête*.

geuses et exécrables, se refusa aux plus importants de ses ordres. Cette remarque tend à indiquer qu'Ariel n'était par lui-même ni bon ni méchant, mais probablement indifférent [1]. L'outrance du mal pouvait seule le révolter. Dans l'accès de sa rage implacable, Sycorax l'enferma avec l'aide de plus puissants ministres (c'est-à-dire d'esprits supérieurs à Ariel) dans l'intérieur d'un pin, entre les étroites cloisons duquel il resta cruellement emprisonné pendant douze années, gémissant sans arrêt. La sorcière mourut, laissant son fils, un petit monstre rousseau, vrai produit de sorcière, comme unique habitant de l'île : il s'agit de Caliban. Le supplice d'Ariel continuait et Sycorax n'était plus là pour défaire son ouvrage. Ce fut l'art de Prospero, rendu attentif aux gémissements du captif, peu après son arrivée, qui força le pin à s'ouvrir et lui permit de s'en échapper.

Il s'agit donc clairement d'une magie analogue à celle de Sycorax, mais tournée vers le bien, quand l'autre n'existait que pour le mal. Les opérations de Prospero ne diffèrent de celles de Sycorax et des sorciers et sorcières les plus redoutables que

1. Les magiciens protestèrent en plus d'un cas contre le caractère malfaisant attribué en bloc à leurs esprits ; ils affirmaient que les génies auxquels ils s'adressaient pouvaient être bons et bienfaisants, ou indifférents. Un magicien, que la bonté seule inspirait, rendait par là même bienfaisant le même génie qu'un magicien pervers aurait pu forcer à agir dans un sens opposé. C'est donc, en dernière analyse, le caractère du magicien qui détermine la bienfaisance ou la nocivité de la magie. Voy. J. Burckhardt, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, t. II, p. 321 et suiv.

par l'intention. En réalité, la tempête qu'il suscite par ses charmes est exactement du même ordre que celles qui firent tant pâtir, d'après l'opinion d'alors, le roi Jacques et sa fiancée danoise. Elle dérive des mêmes pouvoirs que ceux des sorcières de *Macbeth* (I, 3 et IV, 1). Ces magiciennes excitent des tempêtes et provoquent des naufrages, ainsi que le fait Prospero.

L'enchantement d'Ariel enfermé dans un arbre était une opération magique bien connue. Celle-ci pouvait aussi s'accomplir dans des anneaux ou des miroirs. De nombreux textes l'attestent. Il suffira de citer des vers que nous empruntons à l'*Hymne des Démons* de Ronsard, véritable petit traité de démonologie, trop peu connu :

Ils sont si fats, et sots, et si badins qu'ils craignent
Les charmeurs importuns, qui, maistres les contraignent
De leur faire service, et les tiennent fermés,
Au dedans des miroirs, ou des anneaux charmés,
Et n'en osent sortir, enchantés d'un murmure,
Ou d'une voix barbare, ou de quelque figure.

Prospero menace Ariel, s'il murmure encore, de fendre un chêne et de le cheviller dans ses entrailles noueuses jusqu'à ce qu'il ait passé douze hivers à hurler. Promesse d'Ariel qui accomplira de bonne grâce ses fonctions d'Esprit. « Fais ainsi, lui répond son maître, et dans deux jours je t'affranchirai ». Sur son ordre, Ariel va prendre la forme d'une nymphe des eaux et revient, invisible à tous les yeux. Il reçoit peu après un ordre nouveau.

Discussion entre Prospero et Caliban qui refuse d'apporter du bois. Courroux du magicien qui menace de lâcher sur lui les farfadets nocturnes. — Plaintes de Caliban qui raconte l'arrivée de Prospero et comment son maître a connu par lui toutes les ressources de l'île. Malédictions de l'esclave. — Réponse de Prospero qui proteste l'avoir traité avec bonté et l'avoir logé dans sa propre cellule, jusqu'au jour où Caliban tenta de violer l'honneur de son enfant. — Propos cynique de l'être difforme — Prospero énumère les services qu'il a rendus, de son côté, à Caliban [1]. — « Vous m'avez appris à parler, riposte celui-ci, et le profit que j'en retire est de savoir comment maudire. La peste rouge vous tue pour m'avoir appris votre langage ! ». — Nouvelles menaces de Prospero. — Allusion de Caliban à Setebos, dieu des indiens patagons.

Musique d'Ariel, qui rentre suivi de Ferdinand, fils du roi de Naples. Miranda aperçoit celui-ci. A première vue les deux jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre. Enchantement magique de Ferdinand.

Cette scène exquise ravit Prospero qui admire l'habileté d'Ariel : il l'affranchira dans deux jours, comme récompense de ses services.

1. Un ouvrage récent, paru en France, qui n'est qu'un long et injuste réquisitoire contre Shakespeare, dénature absolument le récit des rapports de Prospero et de Caliban. Il fait de celui-ci une victime innocente, alors que le poète a bien pris soin d'expliquer et de justifier les procédés de Prospero, après avoir montré que les services rendus étaient réciproques. Il est regrettable de voir un critique estimé méconnaître à ce point l'auteur de *La Tempête* et de *Jules César*.

L'acte Ier, depuis la tempête, se passait devant la grotte de Prospero ; l'acte II se déroule dans une autre partie de l'île. Il s'ouvre par la célèbre conversation, si naturelle, si vivante, tenue entre les princes et les seigneurs naufragés, et que remplissent tour à tour des propos d'allure philosophique, la description de l'île et des persiflages de courtisans. Elle débute par les observations morales du lecteur de Montaigne, l'honnête et vieux conseiller Gonzalo, figure attrayante et originale, que le poète s'est plu à rendre sympathique. C'est un lettré qui raisonne et qui réfléchit — n'oublions pas que Prospero lui doit les livres qu'il a pu emporter, — ce qui lui vaut les moqueries des courtisans futiles. Il est, dans ce milieu quelque peu corrompu, le seul être vraiment droit et indépendant. Nul doute que l'auteur de *La Tempête* l'ait aimé et que les idées qu'il lui prête se rapprochent beaucoup des siennes.

C'est lui, on se le rappelle, qui reproduit le passage de Montaigne sur la république idéale, emprunté au chapitre *Des Cannibales* des *Essais* (I, 30). Les sarcasmes redoublent et le roi de Naples impose silence à son conseiller. Celui-ci feint d'avoir voulu rire, mais il est évident que ses déclarations n'étaient nullement fantaisistes et qu'elles reflétaient ses convictions intimes. Il partage les généreuses opinions de Montaigne sur les prétendus sauvages (voy., outre le chap. des *Cannibales*, celui des *Coches* III, 6), ainsi que l'indique un peu plus loin son étonnante déclaration sur les indigènes de l'île (acte III, sc. 3) :

Voudrait-on me croire, si je rapportais à Naples ce que nous venons de voir? si je disais que j'ai vu de tels insulaires (car incontestablement ces êtres appartiennent à la population de l'île), qui malgré leurs formes monstrueuses, ont cependant — fait remarquable! — *des manières plus gracieuses qu'on n'en pourrait trouver chez beaucoup de gens de notre race, pour ne pas dire chez tous sans exception*?

Il est difficile de souhaiter une assertion plus catégorique et qui se rapproche plus nettement des conceptions de Montaigne. Cette seule phrase, qui complète la première déclaration, résume sous une forme pleine d'humour le chapitre *Des Cannibales* auquel Gonzalo avait déjà emprunté ses propos précédents. J'ai l'entière conviction que Gonzalo est ici le porte-parole du poète [1] dont l'humanité et la passion pour

1. Les critiques récents sont d'un avis contraire, par exemple S. Lee, p. 431. Quand on voit comprendre ainsi les textes de Shakespeare, il n'y a pas lieu d'être étonné des conclusions émises sur le prétendu acteur-poète : « But Shakespeare admits no personal faith in Montaigne's complaisant theorising, of which he takes leave with the comment that it is « merry fooling. » De son côté, Jacob Feis affirmait, en 1884, que Shakespeare s'était proposé de prendre parti contre la philosophie de la nature prêchée par Montaigne. M. Mézières croit, de même (p. 540-541), que la théorie de Gonzalo s'oppose à celle de Shakespeare. Mais comment le poète aurait-il choisi le personnage le plus grave, le plus judicieux, le plus sympathique de sa pièce, après Prospero, pour lui faire émettre les idées qu'il voulait ridiculiser? Tout récemment M. Pierre Villey, dans son très intéressant article : *Montaigne et les poètes dramatiques anglais du temps de Shakespeare* (*Rev. d'Hist. litt.*, 1917, p. 357), exprime ceci : « Quand, dans *La Tempête*, Gonzalo nous peint son rêve politique, quand il s'enchante à la pensée d'un Etat qui ne connaîtrait ni roi ni lois, ni poids ni mesures, ni commerce, ni lettres, où le bonheur des habitants et leur simplicité surpasseraient les peintures de l'âge d'or que les poètes nous ont laissées, ce n'est pas la pensée de Shakespeare que nous entendons, mais la

la justice sont attestées en tant d'endroits de ses œuvres (*Mesure sur Mesure, Beaucoup de bruit pour rien*, etc.). Il n'est pas besoin d'insister ici sur ces ressemblances. Est-ce que la conception de Jules César et celle de Brutus ne sont pas exactement les mêmes chez les deux écrivains ? « Je parle plus affectueusement de mes amis, dit Montaigne, quand il n'y a plus moyen qu'ils le sachent. Or, *j'ay attaqué cent querelles pour la deffense de Pompeius, et pour la cause de Brutus* » (III, 9).

On connaît l'histoire du complot qui termine cette conversation. C'est Gonzalo qui sauve le roi de Naples, et qui sauve en même temps sa propre vie, sous l'impulsion d'Ariel.

Affirmerons-nous, une fois de plus, que cet entretien extraordinaire, qui reflète d'une manière parfaite une conversation de cour — et d'une cour raffinée, — si riche de substance et si alerte à la fois, ne saurait avoir été inventé par l'acteur de Stratford ? Le grand seigneur né s'y trahit à chaque instant.

Avec la scène 2, Caliban reparaît, vociférant des

pensée de Gonzalo. » (Je ne suis pas davantage d'accord avec cet excellent érudit quand il écrit (p. 389) : « car Shakespeare écrivait pour le peuple et non pour un petit cercle d'initiés. ») Qui ne voit que Gonzalo parle très sérieusement et que les paroles par lesquelles il a l'air de se rétracter sont de la pure ironie ? Le propos sur les indigènes, tenu plus loin, confirme pleinement notre manière de voir. Gonzalo est le sage que l'auteur entoure visiblement de toute sa sympathie. Son souverain ayant désapprouvé sa manière de voir, il feint d'avoir dit tout cela, si on nous passe l'expression, pour rire. Il n'y a qu'à lire tout le dialogue qui suit la parole d'Alonzo et se déroule entre Gonzalo, Antonio et Sébastien. L'idée de l' « indifférence » de Shakespeare est une absurdité.

imprécations et racontant les tours que lui jouent les « esprits » de Prospero. Sa rencontre avec Trinculo et Stephano, le bouffon et le sommelier ivrogne, est inoubliable, de même que la conversation, d'une saveur toute rabelaisienne, qui se déroule alors. Celle-ci se termine par un complot du trio dirigé contre Prospero.

L'acte III s'ouvre par une scène délicieuse : celle de Ferdinand, portant des bûches, et de Miranda, voulant lui épargner toute peine, scène éternelle d'une grâce parfaite, hymne d'amour frais et véritable, qu'aucune autre peut-être, même celle de *Roméo*, ne surpasse. Prospero est soi-disant enfoncé dans l'étude pendant qu'il l'écoute. Quand elle est terminée, il retourne à son livre, car il lui reste à accomplir, avant l'heure du souper, plusieurs choses qui regardent cette affaire.

Contraste singulier : ce sont les trois immondes conjurés qui reviennent. Ariel leur joue de bons tours de sa façon. Caliban recommande à ses associés de commencer par enlever ses livres à Prospéro, avant de le tuer, car sans eux « il n'est qu'un sot comme moi, et il n'a plus un seul esprit à ses ordres ; ils le détestent tous d'une haine aussi enracinée que la mienne. Ne brûle que ses livres ». Il faut garder ses ustensiles. L'esclave célèbre la beauté de Miranda. Un peu plus loin, il reparle des bruits de l'île qui sont, je le répète, ceux que les navigateurs croyaient entendre dans toutes les îles désertes et mystérieuses, comme celles de Plutarque, des Macreons dans Rabelais, de Thevet, etc.

Avec la scène suivante, les princes et les courtisans reparaissent. Les conjurés nobles reprennent leur complot. La conspiration est ainsi double : celle d'en haut et celle d'en bas. Scènes magiques. Apparitions de figures bizarres et gracieuses. Banquet préparé. Tonnerre et éclairs. Ariel, sous la figure d'une harpie, bat la table de ses ailes ; le banquet disparaît. Ariel dit leurs criminels projets aux trois conjurés. Les épées de ces derniers restent impuissantes. Chacun entend l'explication des divers prodiges qui viennent de l'atteindre en punition de ses fautes. Le poète évoque la destinée qui est chargée de gouverner ce bas monde, les puissances divines qui semblent bien se confondre avec elle, dans sa pensée, et qui peuvent retarder leur vengeance, mais non oublier. La ruine des coupables est certaine : rien ne peut les en préserver, si ce n'est le repentir du cœur et une vie désormais pure. Quelle haute leçon morale, que vérifient les événements actuels !

Prospero complimente Ariel ; il constate que les ministres subalternes qui l'aident ont aussi rempli leurs rôles avec un réalisme voisin de la vie : ce sont tous les figurants qui viennent de paraître. Les charmes puissants du magicien opèrent. Tous ces hommes, ses ennemis, sont pris dans les lacs de leur délire. C'est ici, on n'en saurait douter, la véritable philosophie de l'auteur : chacun se fait à soi-même sa destinée. Repentir d'Alonzo. Réflexion morale de Gonzalo.

La scène unique de l'acte IV se déroule devant la grotte. Fiançailles de Ferdinand et de Miranda.

Les petits compagnons d'Ariel vont donner une nouvelle représentation : le magicien veut montrer aux fiancés les fantasmagories de son art. Recommandations nouvelles de Prospero à Ferdinand touchant le respect qu'il doit à sa fiancée. Que tout cela est loin des circonstances du mariage de Shakespeare ! Les commentateurs s'amusent simplement de notre crédulité, quand ils voient dans ce passage, comme dans celui qu'offre la *Douzième Nuit* touchant les âges respectifs des époux, des regrets exprimés par l'homme de Stratford au sujet de sa propre conduite : les paroles si nobles de Prospero évoquant l'histoire obscure et triste du mariage de William Shakespeare ! La Mascarade, qui met en scène Iris, Cérès et Junon succède à ces graves paroles. Ferdinand s'émerveille ; il demande si ce sont là des esprits. Prospero lui répond : « Des esprits que par mon art j'ai appelés de leurs frontières pour exécuter mes fantaisies de l'heure présente. » Entrent les nymphes, puis les laboureurs ; ceux-ci s'unissent dans une danse gracieuse. Après quoi, les fantômes s'évanouissent lentement, et comme à contre-cœur. Prospero leur donne congé. Les divertissements sont finis ; en le constatant, le prince-magicien prononce sur l'histoire et sur l'homme l'admirable jugement, d'allure vraiment pascalienne [1], qui est dans toutes les mémoires.

Nous sommes faits de la même étoffe que les rêves et notre pauvre petite vie est environnée de sommeil.

1. On sait que, pour certains vers, des ressemblances ont été notées avec la *Tragédie de Darius* du comte de Sterling (1603).

Seigneur, je suis un peu chagrin ; excusez ma faiblesse ; mon vieux cerveau est troublé. N'ayez pas d'inquiétude de ce malaise : je vais faire un tour ou deux pour calmer mon âme agitée.

Ariel arrive avec la rapidité de la pensée. Il met son maître au courant des faits et gestes des trois « goujats », qui ont comploté de le tuer. Leur châtiment approche. Prospero appelle Caliban, un démon, « un démon de naissance sur la nature duquel l'éducation ne peut mordre, avec qui toutes les peines prises par humanité sont perdues ; et de même que son corps devient toujours plus difforme avec les années, ainsi son âme se gangrène toujours davantage ».

Une erreur dans laquelle sont tombés nombre de commentateurs a été de croire que le poète visait, dans ce passage comme dans tous ceux où apparaît la nature foncièrement vicieuse de Caliban, l'incurable faiblesse et la méchanceté de l'indigène des pays nouvellement explorés. Il n'est pas possible, à notre avis, de méconnaître davantage les sentiments vrais du dramaturge. Caliban n'est nullement le type de l'indigène, rebelle à toute civilisation et digne seulement d'être exploité par l'Européen, comme un esclave ou une bête de somme. Il est présenté, ne l'oublions pas, comme un monstre, un diable bâtard, un demi-diable, fils d'une sorcière et sans doute aussi du démon. Rien ne peut autoriser à voir en lui le type de l'Indien ou du Sauvage, d'une race inférieure, domestiqué par le blanc. C'est un être exceptionnel, isolé, que ses

origines, souvent rappelées, mettent à part de toutes les populations indigènes. Si l'on veut connaître les vraies conceptions du poète, il faut les demander, nous le répétons, aux déclarations de Gonzalo, et spécialement au parallèle énergique qu'il trace entre la race européenne et celle des insulaires III, 3) tout à l'avantage de cette dernière, suivant en cela les idées défendues avec tant de verve par notre Montaigne[1].

Les trois conspirateurs arrivent tout mouillés. Prospero et Ariel restent invisibles ; dispute au sujet des vêtements ; chasse fantastique, où l'auteur semble montrer une fois de plus son goût pour ce divertissement ; les trois marauds sont expulsés de

1. Faute de suivre les éléments fournis par le texte, la plupart des interprétations du caractère de Caliban sont d'une fantaisie déconcertante. Les critiques sortent à chaque instant des termes si nettement définis par l'auteur. C'est ainsi que M. Mézières a pu écrire : « Caliban représente simplement l'homme primitif livré à lui-même, et si Shakespeare a une intention philosophique en mettant en scène ce personnage, elle est plus simple et plus vraisemblable que celle qu'on lui attribue. Je ne vois là qu'une fine ironie à l'adresse des rêveurs de son siècle, des Thomas Morus et des Campanella, qui opposent déjà, comme le fera plus tard Rousseau, l'innocence de l'état de nature aux misères de la civilisation » (*Shakespeare*, 2e éd. p. 448). Que d'erreurs en ces quelques lignes ! Comment Caliban, fils d'une sorcière et peut-être du diable, en tout cas « demi-diable », qui est né par hasard dans une île de la Méditerranée, serait-il la personnification de l'homme primitif, de l'indigène des contrées nouvellement découvertes ? Toutes les données sont contraires à une telle identification. La vérité, c'est que l'auteur de *La Tempête* professe sur l'indigène et sur l'homme que n'a pas gâté la civilisation, exactement les mêmes idées de haute humanité qu'exprimèrent Rabelais et Montaigne à son époque, et plus tard J.-J. Rousseau, idées qui sont de tout point contraires à celles que lui prête unanimement la critique.

a scène. La fin approche. Ariel jouira bientôt de l'air en pleine liberté [1]. Il n'a plus qu'un dernier effort à accomplir.

Cependant l'acte V commence : Prospero est revêtu de sa robe magique ; il s'entretient avec Ariel. Sa magie opère pleinement : ses projets s'accomplissent, ses charmes ne se rompent pas, ses esprits obéissent. La sixième heure s'annonce qui apportera avec elle le terme des enchantements, selon les indications astrologiques. Ariel expose la situation des princes et des courtisans, retenus par la force d'un enchantement dans un bois de tilleuls, près de la grotte. Allusion sympathique au bon vieux seigneur Gonzalo. Les charmes de Prospero les travaillent tous. Ariel en serait ému, nous dit-il, s'il appartenait à la race humaine. Nobles résolutions de Prospero décidé à pardonner à tous ceux qui l'ont tant offensé. Il va donc rompre ses charmes et les rappeler à leur bon sens ; ils vont redevenir eux-mêmes.

Ici se place l'émouvant et célèbre adieu, inspiré en partie d'Ovide, à la magie et aux Elfes, et dans lequel sont énumérés les divers pouvoirs de ces esprits.

Oui, voilà, grâce à votre aide, jusqu'où mon art a pu porter sa puissance. Mais j'abjure ici cette violente magie [2] (*This rough magic*), et lorsque je vous

1. « And thou shalt have the air at freedom. » L'air est visiblement pris ici pour l'élément qui s'associe le mieux à l'idée de liberté.

2. Cette magie enragée, pourrait-on dire, donc magie forte-

aurai ordonné — ce que je fais en ce moment — un peu de musique céleste pour opérer sur les sens de ces hommes le but que je poursuis, but que ce charme aérien est destiné à me faire atteindre, je briserai ma baguette de commandement, je l'enfouirai à plusieurs toises sous la terre ; et plus avant que n'est encore descendue la sonde, je plongerai mon livre sous les eaux.

Ce sont bien là les procédés habituels de renonciation à la magie. Les livres, pour devenir inoffensifs, devaient être plongés sous les eaux.

Musique solennelle. Les princes et les courtisans demeurent enchantés dans le cercle magique tracé par Prospero. Celui-ci les adjure de ne pas chercher à en sortir. Il s'adresse au conseiller : « Vertueux Gonzalo, homme honorable, *mes yeux que la vue des tiens rappelle à l'humaine sympathie*, laissent tomber des larmes sœurs de celles que tu verses. » Est-il possible de mieux marquer la prédilection que le poète professe pour ce caractère et pour sa généreuse humanité ? Une phrase l'atteste encore un peu plus loin. « O bon Gonzalo, *mon vrai sauveur*, fidèle serviteur du maître que tu suis, à mon retour je te rendrai tes bienfaits à la fois en paroles et en actes. » N'est-il pas certain, par le rapprochement de tous ces passages, que Prospero — et Prospero, n'est-ce pas l'auteur ? tout le monde l'a reconnu — se trouve en pleine communion

ment caractérisée, et nullement magie blanche, inoffensive par définition. C'est la magie qui sert au bien, en raison des intentions et de la valeur morale du magicien, mais qui pourrait tout aussi bien donner des effets contraires.

d'idées avec celui qui lui fut secourable, au moment de son exil de Milan ? Il nous semble que la saine compréhension du théâtre shakespearien doit être cherchée dans ce sens, et non ailleurs. Les textes seuls, c'est-à-dire la réalité, doivent nous guider [1].

L'enchantement se dissipe avec rapidité. Prospero montre à Alonzo les conséquences de son premier crime ; il reproche à Antonio et à Sébastien leur odieux complot à l'égard du roi de Naples et accorde son pardon à l'usurpateur, tout dénaturé qu'il soit. Ariel rentre en chantant ; il aide le magicien à revêtir ses anciens vêtements de duc de Milan. Repentir du roi de Naples. Il résigne la suzeraineté du duché de Milan. Encore une fois, — combien une telle insistance est significative ! — Prospero s'adresse à Gonzalo : « D'abord, noble ami, laisse-moi embrasser ta vieillesse, dont l'honneur dépasse toute estimation et toute mesure. » Il souhaite la bienvenue à chacun, tout en adressant encore des paroles sévères à Sébastien et à son frère. Alonzo suppose toujours son fils noyé dans le naufrage. Prospero feint d'avoir perdu sa fille. L'entrée de la grotte s'élargit, et laisse voir Ferdinand et Miranda jouant aux échecs. Alonzo retrouve le fils qu'il croyait perdu et Gonzalo tire la haute moralité de tous ces faits. Le roi de Naples

1. Nous citons cet exemple entre bien d'autres : après tant de commentaires et d'études, rien de tout cela n'a été aperçu. Notre impression est que l'exégèse shakespearienne est en partie à refaire, et cela uniquement par l'étude attentive et raisonnée des textes, conduite par le simple bon sens.

unit le couple charmant. Arrivent les gens de l'équipage du navire naufragé qu'Ariel a remis en état. Emerveillement général. Prospero fournira plus tard l'explication de tous ces prodiges. « Jusque-là, gardez votre esprit en joie, et jugez pour le mieux de toute chose. » Ariel, sur son ordre, délie les charmes qui retiennent Caliban et ses compagnons. Ils arrivent revêtus des défroques qu'ils ont volées, et s'en tirent, eux aussi, à bon compte.

Propero invite les naufragés à aller passer la nuit dans sa grotte. Le matin, tous partiront avec lui pour Naples, où se célébrera le mariage des chers bien-aimés. De là, il se retirera dans son Milan, où sur trois de ses pensées, il y en aura une pour sa tombe. Il va faire le récit promis avant de se livrer au sommeil. Il promet une navigation favorable qui permettra de rattraper en peu de temps le reste de la flotte. Ce sera la dernière mission d'Ariel. « Après cela, retourne aux éléments, sois libre et porte-toi bien. » Tous sortent.

« La splendeur de coucher de soleil qu'on trouve dans *La Tempête* ne peut échapper à personne, dit l'éminent critique Saintsbury, et le plus sévère adversaire de l'hypothèse doit admettre la présence probable d'une allégorie voulue dans la figure de Prospero et l'ensevelissement (*burying*) [1] du livre, le brisement du bâton, à la fin de la pièce. » Comment songer à une telle allégorie, quand on sup-

1. *A Short history of engl. Liter.*, p. 328. Prospero ne déclare pas que ce livre magique sera enseveli dans la terre, mais plongé au fond des eaux.

pose que la pièce a été écrite par l'homme de Stratford ? On ne saurait découvrir, dans sa carrière, le moindre élément qui puisse justifier une conception tout ensemble si grandiose et si raffinée.

Nous avons dit qu'un seul critique, à notre connaissance, avait considéré *La Tempête* sous son véritable aspect : celui d'une défense de la magie bienfaisante et d'une protestation contre la haine aveugle dont elle était alors l'objet : il s'agit de F.-V. Hugo. Les réflexions que nous venons de présenter étaient déjà fixées, lorsque nous avons eu l'occasion de lire son étude [1]. Notre opinion s'est donc formée d'une manière complètement indépendante de sa théorie. Il y a quelque utilité à le faire remarquer, pour montrer qu'à cinquante ans d'intervalle, deux travailleurs français sont arrivés, par des voies différentes, et sans que le premier ait influé sur le second, à des conceptions identiques.

La littérature accepta servilement le programme royal (de Jacques Ier). Les tréteaux du théâtre répétèrent l'anathème lancé des tréteaux du trône. En pleine scène anglaise, Greene fit faire pénitence à Roger Bacon, et, du haut de la même scène, Marlowe précipita Faust au fond de l'enfer Un seul homme résista à l'entraînement universel. Cet homme fut Shakespeare. Shakespeare ne fit pas comme Reginald Scot. Il ne rejeta pas les traditions de la Bible et de la légende ; il les arbora. Il ne contesta pas le monde invisible ; il le réhabilita.

1. Publiée en tête de sa traduction de *La Tempête*.

Il ne nia pas la puissance surnaturelle de l'homme, il la sanctifia. Jacques I[er] avait dit : Anathème aux esprits : Shakespeare dit : Gloire aux esprits. Ce parti pris du poète fut l'effet d'une conviction. Shakespeare croyait profondément au mystère. Il n'était pas de ceux qui affirment que la création qui commence à la pierre s'arrête à l'homme ; il acceptait pleinement cette philosophie populaire qui faisait monter une échelle d'êtres indéfinie de la matière à l'idée, du mal au bien, de Satan à Dieu, et qui plaçait au milieu de cette échelle l'homme, moitié corps, moitié âme. Convaincu qu'il y a un monde intermédiaire entre l'homme et Dieu, Shakespeare était invité par la logique même à reconnaître l'existence de toutes les créatures dont le panthéisme de la Renaissance remplissait le monde. Non ! la légende ne mentait pas. Non ! l'Ecriture ne mentait pas. Non ! la mythologie n'était pas un mythe. Non ! Platon ne mentait pas. Non ! l'antique dogme druidique ne mentait pas. Il y a place dans l'infini pour toutes les Créatures de toutes les théogonies ! « Il existe plus de choses en ce monde, Horatio, qu'il n'en est rêvé dans votre philosophie. » Au-dessus de nous, autour de nous, au-dessous de nous, circulent des milliers d'êtres qui nous regardent et que nous ne voyons pas... Ces êtres animent partout la création : ils forment une humanité supérieure qui voit plus loin que nous et qui sait plus que nous. Et nous, humanité cadette, nous n'aurions pas le droit de nous adresser à cette grande sœur ? Nous n'aurions pas le droit de l'évoquer, de la consulter ?... Et non seulement cet appel ne serait pas un droit pour nous, mais il serait un crime ? Et pour punir ces invocations adréssées aux esprits les plus purs, il faudrait dresser les bûchers ?

C'est contre ces conclusions du législateur que le poète proteste, indigné. La loi flétrit la féerie : Shakespeare la célèbre dans le *Songe*. La loi punit par le feu le magicien : Shakespeare le glorifie dans *La Tempête*

Tel est le but de son œuvre.

Shakespeare venge les fées des calomnies du fanatisme papiste ou puritain. Il les affranchit à jamais du prétendu vasselage qui les soumet au démon. Il restitue à ces tutélaires créatures la place splendide que leur assignait dans l'ordre des êtres la vieille foi celtique. Grâce à une poésie souveraine, on ne les confondra plus avec les âmes de ténèbres... Sur le théâtre de Shakespeare, les fées, si longtemps méconnues, redeviennent les gardiennes charmantes de la nature. Ce sont elles qui font la toilette du printemps et qui secouent de sa robe les bêtes sinistres et difformes... Telle est l'influence qu'elles exercent sur l'ordre des choses, qu'il suffit, pour causer les plus effroyables perturbations, de la moindre querelle entre leur roi et leur reine.

Ce n'est pas seulement le calme des éléments qui dépend du caprice des fées, c'est aussi la paix des cœurs... Dans *Le Songe*, œuvre de la jeunesse du poète, l'homme obéit aux esprits. Dans *La Tempête*, œuvre de l'âge mûr, ce sont les esprits qui obéissent à l'homme.

La Tempête est le dénouement suprême rêvé par Shakespeare au drame sanglant de la Genèse. C'est l'expiation du crime primordial. Le pays où elle nous transporte est un terrain magique où l'arrêt de la damnation est cassé par la clémence et où la réconciliation définitive se fait par l'oubli du fratricide. Et à la fin de la pièce, quand le poète attendri jette Antonio dans les bras de Prospero, il a fait pardonner Caïn par Abel !

Dans les notes de sa traduction, F.-V. Hugo formule d'autres considérations non moins remarquables dont nous tenons à reproduire quelques extraits, avec le regret de ne pouvoir reproduire *in extenso* cette admirable et profonde étude.

Les dernières paroles que Shakespeare met dans la bouche d'Obéron confirment d'une manière splendide le pouvoir providentiel que la tradition populaire du moyen âge attribue à la race féerique. Les fées étaient alors dénoncées par l'orthodoxie chrétienne comme des créatures plus que suspectes, qui payaient à l'enfer un tribut. Shakespeare fait ici justice de cette calomnie et, quand il fait parler Obéron, c'est au nom du ciel. Un autre contemporain de Shakespeare a consacré tout un poème à la réhabilitation de ces esprits méconnus. Certes, s'il est un livre dont les fées doivent être fières, c'est le livre d'Edmond Spenser, intitulé : *The Faerie Queene.* Là, en effet, elles sont présentées comme des puissances tutélaires et chevaleresques qui redressent partout les torts et prennent partout la défense des opprimés. Spenser incarne dans ses héros féeriques ce que la morale a de plus noble et de plus pur (p. 309-310).

Chose remarquable ! l'auteur de *La Tempête* n'a pas un mot de blâme pour ce commerce de l'homme avec le monde mystérieux. Ce silence est d'autant plus significatif que les poètes contemporains de Shakespeare n'ont pas hésité, pour la plupart, à réprouver ces relations, défendues par la religion et par la loi. L'auteur du Dr *Faust*, que nous avons déjà cité, conclut son drame par cet anathème : « Faust n'est plus. Regardez son infernale chute, et puisse sa destinée diabolique engager le sage à n'avoir que de l'étonnement pour ces choses défendues, dont l'étude approfondie entraîne les esprits aventureux à des pratiques interdites par la puissance céleste » (p. 315-316).

Tout le passage qui suit serait à citer, avec l'extrait de la pièce de Greene : *Friar Bacon.* Il faut avoir présents à l'esprit ces textes pour se rendre compte du contraste absolu qu'ils offrent avec *La Tempête.* Quelle opposition entre les déclarations

de Bacon se repentant cruellement de s'être mêlé de cet art et celles de Prospero ! Les deux pièces partent de conceptions exactement contraires. Aucun doute ne saurait subsister : l'auteur de *La Tempête* est un initié.

Que d'autres éléments du même ordre on pourrait encore relever à travers le théâtre shakespearien : données sur l'astrologie (*Roi Lear*, I, 2) et sur les mouvements, observations et conjonctions des astres, la musique des sphères (*Marchand de Ven.*, V), les noms de certaines étoiles, les phases de la lune, les marées, les éclipses, les signes du zodiaque, etc., sans parler du rôle prééminent attribué au soleil dans un magnifique et célèbre passage de *Troïlus*, (I, 3), et qui cadre si bien avec les conceptions de John Dee, partisan des théories coperniciennes ; sur l'influence des comètes et des étoiles à l'égard de la destinée humaine (très nombreux passages)[1], sur le rôle de la sorcellerie et les conceptions relatives à la nature des sorcières (*Macbeth*, *1er Henri VI*, etc.) ; allusions fréquentes aux magiciens et à leurs charmes[2], sans parler des évocations

1. *Beaucoup de bruit pour rien*, II, sc. 1 ; *12e Nuit*, II, 1 et 5 *Conte d'Hiver*, I, 2 ; *Roi Lear*, I, 2 : *Troïlus*, I, 3 ; *1er Henri IV*, III, 1, *Mes. pour Mes.*, III, 1 ; *Périclès*, III, 1. v. 32, etc. Sonnets XIV, XV, XXV, XXVI, LX, XCVIII, etc. Le sonnet XV avec ces mots : « et cependant je crois que je sais l'astronomie » ne saurait trop attirer l'attention. Est-ce que l'ami et le disciple de Dee ne se pressent pas dans cette déclaration ? Le sonnet XXVI dit : « Le jour où l'étoile, quel que soit son nom, qui règle mes destinées... ». La « musique des sphères » est évoquée dans cinq pièces.

2. Je glane au hasard dans *Comme il vous plaira*, (V, 2) ce propos de Rosalinde : « Croyez-moi si vous voulez, mais je

mentions multiples des fées, démons, génies et spectres, présages et prédictions que l'on rencontre un peu partout, notamment dans *Le Songe*, le *Roi Lear* (III et IV)[1], *Hamlet*, *Jules César*, les *Joyeuses Commères de Windsor* (dernières scènes), le *Conte d'Hiver* (III, 4), *Roméo et Juliette* (I, 4); allusions aux phénomènes mystérieux, tels que le don de prophétie dévolu aux mourants dans la scène de la mort de Jean de Gand (*Richard II*, aussi 1er *Henri IV*, V. 4), etc. Une si large utilisation des sciences mystérieuses, faite souvent là où on l'attendrait le moins et sous les formes les plus variées, indique bien, chez

puis faire d'étranges choses ; j'ai, depuis l'âge de trois ans, conversé avec un magicien très profond dans son art, *sans être pour cela condamnable* » ; et un peu plus bas : « Oui, sur ma vie que j'aime chèrement, quoique je dise que je suis magicien... » Ce sont les *sciences dangereuses* dont parle Orlando à la fin de la même pièce, faisant allusion à la déclaration de Rosalinde; dans *Othello* (III, 4), ce propos du More à Desdémone : « Ce mouchoir, une Egyptienne le donna à ma Mère. C'était une magicienne *qui savait presque lire les pensées...* » Il est question des *miroirs magiques* dans *Vénus et Adonis*, v. 963, et ailleurs des esprits familiers (sonnet LXXXVI), etc. N'oublions pas que Glendower est un adepte de l'occultisme. Il faudrait encore noter de nombreuses allusions aux quatre éléments, à l'alchimie, aux mouvements astronomiques. Les horoscopes tirés des circonstances astronomiques de la naissance sont évoqués dans toute une série de passages. On sait la place que tenaient ces prédictions astrologiques dans la vie des hommes du XVIe siècle : John Dee acquit, dans ce domaine, une réputation considérable. Pour tous les passages du théâtre shakespearien que nous ne pouvons citer, nous renvoyons à l'ouvrage récent : *Shakespeare's England*, t. I. p. 444-461. Il est à noter que John Dee est donné, dans cette étude (p. 456) comme un compatriote de Shakespeare. Mais il n'est pas besoin de dire qu'aucun lien n'a jamais été découvert entre ces deux personnages.

1. Sur les démons cités dans le *Roi Lear*, cons. Anders, p. 109-112.

le poète, une curiosité ardente et continue à l'égard de toutes les questions que ces sciences soulevaient, aussi bien qu'une familiarité évidente avec les adeptes qui les pratiquaient et y consacraient leurs recherches et leurs méditations. Au reste, la sorcellerie préoccupa à plus d'une reprise les membres de la famille des Derby, puisque, lors de la mort de Ferdinando, les bruits les plus sérieux coururent dans leur entourage d'une intervention de la sorcellerie et d'un envoûtement.

On connaît l'épilogue récité par Prospero. Maintenant que tous ses charmes sont détruits, il ne possède d'autre force que la sienne propre. Il n'a plus d' « esprit » pour exécuter ses ordres ni d'art pour enchanter. Et sa fin dernière sera le désespoir, à moins qu'il ne soit secouru par la prière, qui pénètre si avant qu'elle emporte d'assaut la miséricorde divine elle-même et délie de toutes les fautes. Feignant de ne pouvoir quitter son île sans l'aide des spectateurs, il termine par ces mots : « Comme vous voudriez obtenir le pardon de vos péchés, permettez à votre indulgence de m'accorder la liberté. »

Les critiques ont vu dans ces déclarations mélancoliques, comme dans celles qui ont été commentées plus haut, les adieux du dramaturge à la scène : adieux de William Shakespeare, non assurément, mais adieux du noble poète à son long et magnifique labeur littéraire. Pour quels motifs l'acteur de Stratford aurait-il abandonné à quarante-six ans ou environ cette carrière qui lui réus-

sissait si bien et qui, d'après l'enfantine conception du Shakespeare qui ne raturait jamais rien, acceptée les yeux fermés par tant de panégyristes, semblait lui coûter si peu d'efforts ? Personne n'a réussi à découvrir une seule raison plausible à une décision aussi déconcertante, et on peut être assuré qu'on n'en trouvera jamais.

A-t-on songé que, d'après les supputations les plus conformes aux données biographiques fournies par les Stratfordiens, les trente-sept ou trente-huit pièces de Shakespeare s'échelonnent sur moins de vingt années, vingt années pendant lesquelles il dut faire face aux exigences sans cesse renaissantes d'une carrière intensive d'acteur, à la cour, à la ville et en province, à de continuels et fatigants déplacements, à la gestion de nombreuses et absorbantes affaires d'intérêt, aussi bien à Stratford, où il paraît avoir séjourné longuement à diverses reprises, qu'à Londres même? Cette production si ample, si variée, élaborée pendant un laps de temps somme toute restreint, ne se conçoit guère avec tant de tâches extérieures. Il suffit de comparer un tel ensemble avec celui qu'a pu produire Molière en une période sensiblement plus longue, dans des conditions infiniment plus favorables et après une éducation qui le mettait, si l'on peut dire, de plein-pied avec sa tâche de dramaturge. J'affirme que la production de Shakespeare, venu de sa bourgade à vingt-quatre ou vingt-cinq ans, employé pendant plusieurs années aux travaux les plus modestes, obligé d'acquérir la culture que sa vie précédente n'avait pu

lui donner et de mener la carrière pleine d'imprévu d'acteur, et accessoirement d'homme d'affaires, puis se retirant à quarante-six ans, ou environ, dans cette même bourgade, sans motif apparent, se présente à nous dans des conditions qui suffisent, à elles seules, à laisser deviner un mystère. La plus simple réflexion d'ordre psychologique nous conduit à cette constatation. En s'obstinant à trouver tout naturel et explicable, alors que rien, dans ce vaste problème, n'offre ce caractère, la science traditionnelle méconnaît l'évidence même. Tôt ou tard, l'énigme apparaîtra à chaque personne de bon sens, et il faudra bien arriver alors à éclaircir tant de contrastes.

Enfin, cette attitude de Prospero, qui est, croyons-nous, celle de l'auteur lui-même, appelle un rapprochement inattendu. Si le plus grand des poètes anglais du XVIe siècle semble incliner ainsi vers une compréhension trop peu connue des puissances mystérieuses de la nature, il se trouve, par une rencontre véritablement extraordinaire, que le plus grand des poètes français du même siècle, Pierre de Ronsard, partage d'une façon complète ces conceptions si particulières. C'est là un sujet, qui est resté, bien à tort, inexploré jusqu'à présent. Les recherches que nous avons poursuivies sur cette matière et qui ont fait l'objet d'un cours au Collège de France, nous ont amené, en effet, à découvrir en Ronsard un adepte résolu des mêmes doctrines que l'auteur du théâtre shakespearien paraît bien avoir professées pour son propre compte dans *La Tempête*, dans *Le Songe* et dans

d'autres pièces encore. Toute une série de pièces importantes des *Œuvres* de Ronsard, à commencer par les *Hymnes des Démons*, *des Etoiles*, *des Astres*, *de la Philosophie* nous renseignent de la manière la plus abondante et la plus sûre sur cette identité des points de vue chez les deux illustres poètes. De tels rapprochements accentuent encore la vraisemblance de notre thèse. Il conviendra de poursuivre par la suite avec détail ce parallélisme qui s'impose à notre attention, encore qu'il soit demeuré entièrement ignoré.

En résumé, *La Tempête* n'a pu être écrite que par un membre de l'aristocratie anglaise familier avec les mystères de la haute magie considérée comme bienfaisante et comme un moyen d'atteindre les profonds secrets de la nature. Cette condition, qui ne se rencontre en aucune manière chez l'acteur Shakespeare, se réalise parfaitement chez le sixième comte de Derby, protecteur et ami de l'astronome et magicien John Dee [1]. De plus, cette pièce merveilleuse, dont on n'a pu expliquer le ton ni l'allure générale très caractéristique par aucune circonstance de la vie de William Shakespeare, s'accorde étonnamment avec les faits de l'existence

1. Les sympathies du sixième comte pour la magie bienfaisante ne le poussèrent-elles pas à prendre indirectement la défense des pauvres femmes de son pays de Lancastre, pays dont il était le lieutenant, et qui furent condamnées et brûlées en grand nombre en 1612-1613 ? Peut-être en eut-il pitié et songea-t-il à ces misérables et injustes victimes en écrivant *La Tempête*, si celle-ci, comme certains auteurs l'ont cru, n'a été composée que vers cette même date. C'est là une question qu'il faudra examiner quelque jour.

de William Stanley durant la période qui vit l'éclosion de ce chef-d'œuvre. Celui-ci ne contient-il pas, comme l'a remarqué James Darmesteter, le dernier mot de la philosophie de l'auteur ? « Philosophie optimiste au fond, pénétrée de la beauté du monde et de la vie, de la beauté de l'amour et du pardon, et voyant toute chose à travers une atmosphère éblouissante de poésie. » Ce mot : *pardon*, doit en effet être retenu, puisque la pièce se termine par une réconciliation générale, par une amnistie des crimes et des injures consentie par l'âme généreuse de Prospero. C'est le moment où la paix et la sérénité, après de longs orages, rentrent dans l'âme du comte de Derby. L'immense procès qui lui a valu tant d'agitations et de craintes s'est terminé vers 1607 par une décision du Parlement ; les rivalités de famille s'atténuent et une harmonie relative succède aux inimitiés créées par les compétitions commencées au lendemain de la mort du cinquième comte. Il nous faut citer encore, à ce sujet, une concordance vraiment singulière. Chacun sait que *Cymbeline* appartient à la même période que le *Conte d'Hiver* et *La Tempête* : les dates de composition de ces trois ouvrages sont considérées par l'unanimité des critiques comme absolument voisines. Or Emile Montégut, cherchant à préciser le caractère général de *Cymbeline*, émet l'hypothèse suivante :

Ici, la fête dramatique, au lieu de célébrer un mariage, aurait eu pour but de célébrer une réconciliation, à laquelle s'intéressait la haute société anglaise, et mille détails qui nous charment par leur seule délicatesse,

comme des festons et des arabesques auxquels nous ne voyons d'autre but que celui de nous amuser, auront été saisis comme de subtiles allusions par un public choisi et initié qui applaudissait dans les vers du poète les fantômes de sentiments qui devaient rester muets en lui [1].

La rencontre n'est-elle pas frappante ? Certes, Montégut ne soupçonna jamais quoi que ce fût des théories que nous soutenons ici. Et cependant, si grande a été sa clairvoyance, que, dégageant la pensée intime de l'œuvre, il semble avoir eu du même coup la juste intuition des circonstances qui la firent éclore. Nous avons tenu à mettre sous les yeux de nos lecteurs cette confirmation, bien imprévue, de l'hypothèse qui est formulée ici.

Faut-il rappeler aussi que Beethoven a déclaré (conversation avec Schindler) que l'*Appassionata*, qu'il considérait lui-même comme la plus puissante de ses sonates, avait été inspirée par *La Tempête* de Shakespeare ? On verra plus loin que William Stanley fut un véritable amateur de musique et qu'il se livra à la composition. Quelle étrange rencontre ! Le plus grand des musiciens modernes demandant l'inspiration d'un de ses plus parfaits chefs-d'œuvre au poète anglais de l'époque élisabéthaine et pressentant en lui, malgré la différence des temps et des arts, un musicien caché !

Ajoutons encore que le choix d'une île comme théâtre de *La Tempête* n'est peut-être pas sans

1. Montégut, *Œuvres de Shakespeare*, X, p. 16.

quelque rapport avec ce fait que l'île de Man avait été le principal enjeu des dissensions familiales qui venaient de se terminer, entre William, d'une part, et la comtesse douairière de Derby et ses filles, de l'autre. Cette longue lutte, qu'avait enfin clôturée un arrangement favorable aux droits du comte, qui restait souverain de l'île de Man dont ses adversaires avaient voulu le déposséder, aboutissait ainsi, comme dans *La Tempête*, à une réconciliation générale. Prospero oublie les torts de ses ennemis, comme William ceux des représentants féminins de la branche aînée, qui avaient failli compromettre par leurs revendications excessives le prestige et la situation extérieure du chef de la famille. Il rentre en possession de son duché, comme William recouvre les principaux droits et biens attachés au titre de comte de Derby et que la famille de son frère défunt avait tenté de lui enlever par toutes sortes de procédures. Si on ajoute cette ressemblance de situation à celles que nous avons déjà signalées, on conviendra que les points de repère s'ajoutent les uns aux autres et qu'ils nous conduisent tous vers une même et unique conclusion [1].

1. Ce n'est point par hasard que *La Tempête* figure en tête de l'édition in-folio de 1623. C'est l'auteur lui même qui l'a fait figurer ainsi au seuil de la première édition collective de ses œuvres. Il considérait cette admirable pièce comme exprimant la quintessence de sa pensée et, bien qu'elle fût sans doute sa dernière production, il voulut en faire comme une introduction à son œuvre, comme le programme, en quelque sorte, de sa conception de la vie et du monde. Qui ne voit là une intention très évidente ?

CHAPITRE XII

LA MUSIQUE ET LE THÉATRE SHAKESPEARIEN

Dans la variété infinie des aspects du théâtre shakespearien, s'il en est un qui ait de tout temps frappé non seulement les critiques compétents, mais encore les lecteurs et spectateurs les moins avertis, c'est bien celui que nous offre l'élément musical. Sans parler, en effet, de la merveilleuse entente du rythme poétique ni de l'harmonie verbale qu'on admire chez le maître, la musique occupe, dans son théâtre, une place vraiment singulière ; elle contribue pour une part notable à l'action dramatique, intervenant sous des formes multiples et saisissantes. Tout nous révèle en Shakespeare un amateur passionné de cet art. Même après les trois grands siècles qui ont donné, depuis l'époque de *La Tempête*, un si magnifique essor à la musique moderne, nous admirons encore l'emploi de l'expression musicale, chez Shakespeare, comme une des plus surprenantes manifestations de son génie poétique. « Personne n'a mieux parlé de la musique que les Anglais de la Renaissance, — nous

dit l'un des plus récents historiens de cet art, — Shakespeare trouve des mots exquis pour peindre les émotions où le plonge la grâce d'une mélodie ou le son fugitif d'un rêveur instrument [1]. Tout le monde a dans la mémoire les adorables scènes du *Soir des Rois*, ou du *Marchand de Venise* [2]. Ce ne sont pas images de rhéteur, mais justes sensations qui rencontrent un écho dans tout cœur musicien. » Des livres entiers et de nombreux articles ont été consacrés à cette ample matière [3] : Shakespeare et la musique, et tout récemment encore (1916), le grand ouvrage intitulé : *Shakespeare's England* [4] réservait à ce séduisant sujet l'un de ses plus importants chapitres. Jamais l'art musical, en dehors de l'opéra et de l'opéra-comique, n'a été associé avec plus de bonheur ni de compétence à l'art dramatique, que dans les comédies et les drames de Shakespeare. Tous ceux qui ont étudié ces dernières au point de vue qui nous occupe se sont plu à le proclamer. On a remarqué depuis longtemps que le vocabulaire musical de notre dramaturge était d'une richesse et d'une exactitude

1. Romain Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully*, 1895, 8°, p. 289.

2. *Soir des Rois*, sc. I et IX ; *Marchand de Venise*, sc. XX. Sonnets 5, 6, 8, 128.

3. E. W' Naylor's *Shakespeare and Music*, 1896 ; L.-C. Elson's *Shakespeare in Music*, 1901 ; G.-H. Cowling's *Music on the Shakespearian Stage*, 1913, *Dictionnaires* de Grove et de Galpin (*Dict. of Music and Musicians*) ; *Old English Instruments of Music*, 1910 ; les ouvrages généraux d'Ernest Walker, Nagel, Davey ; *The Musical Antiquary*, avril 1910, etc.

4. L'étude consacrée à la musique dans Shakespeare est de M. W. Barclay Squire, t. II, p. 15-31.

remarquables [1]. Dans aucun auteur, les allusions musicales ne sont plus fréquentes que dans Shakespeare, observe un juge compétent [2]. Ce n'est pas assez de dire qu'il sent profondément la musique ; il est hors de doute que celle-ci dut être associée étroitement à ses émotions, à ses joies comme à ses tristesses, en un mot à toute sa vie. Par la manière dont il use de ce moyen d'expression, il révèle un goût supérieur et des connaissances techniques qui nous étonnent. L'homme qui a fait sur la musique tant de déclarations passionnées devait être un adepte enthousiaste de la pratique de cet art. Sa sensibilité en est comme imprégnée :

Si la musique est l'aliment de l'amour, dit le duc du *Soir des Rois*, jouez toujours, donnez-m'en avec excès, afin que mon appétit, en ayant une indigestion, puisse languir et mourir. Encore cet air, il avait une telle chute mourante ! Oh ! il arrivait à mon oreille comme le doux vent du sud qui souffle sur un banc de violettes, dérobant et donnant à la fois des parfums !

Et plus loin :

Donnez-moi un peu de musique. — Eh bonjour, mes amis. — Voyons, mon bon Cesario, rien que ce morceau de chant, cette vieille, cette antique chanson que nous écoutions la nuit dernière ; il me semble qu'elle soulagerait beaucoup plus ma passion que les rythmes

1. A la suite de l'étude de M. Barclay, figure *A select Glossary of Musical Terms, vith illustrative passages from Shakespeare's Works*, compiled by C. T. Onions, p. 32-49, formant donc 18 pages gr. in-8, très compactes.

2. M. Barclay, *op. cit.*, p. 32.

légers et les reprises de ces mélodies plus vives et plus fringantes. Allons, rien qu'un couplet.

Vient ensuite l'exquise présentation de la chanson des fileuses. Qui ne sait par cœur le dialogue de Jessica et de Lorenzo, au début de cette scène incomparable qui ouvre le cinquième acte du *Marchand de Venise* [1], sous les nobles frondaisons du parc de Belmont, au milieu du silence de la plus belle des nuits? Lorenzo vient demander aux musiciens de venir rejoindre leur maîtresse en plein air :

Lorenzo, *à Jessica.* — ... Comme le clair de lune dort doucement sur ce banc de gazon ! Allons nous y asseoir, et laissons les accords de la musique se couler dans nos oreilles ; la douce tranquillité et la nuit sont les meilleurs auxiliaires pour faire goûter la suave harmonie. Assieds-toi, Jessica. Vois comme le parquet du ciel est parsemé de nombreuses patènes d'or brillant ; il n'est pas jusqu'au plus petits de ces globes que tu contemples, qui, par ses mouvements, ne rende une harmonie angélique qui s'accorde avec les voix des chérubins aux yeux éternellement jeunes [2]. Les âmes immortelles ont en elles une telle musique ; mais, pendant que ce vêtement de boue, fait pour tomber, l'emprisonne grossièrement entre ses cloisons, nous ne pouvons l'entendre.

Entrent des musiciens.

Lorenzo. — Holà ! venez et éveillez Diane avec un hymne ; que vos plus doux accords aillent atteindre les

1. Il faut signaler encore l'emploi de la musique et du chant dans la scène 2 de l'acte III de la même pièce.

2. Comme on devine, par une telle image, que l'auteur du théâtre shakespearien devait être un familier des spectacles astronomiques !

oreilles de votre maîtresse, et tirez-la jusque chez elle par la musique. (*La musique joue.*)

Jessica. — Je ne suis jamais gaie lorsque j'entends une douce musique[1].

Lorenzo. — La raison en est que tous vos esprits sont attentifs. Remarquez un peu comment se comporte un troupeau sauvage et capricieux, une bande de jeunes étalons indomptés faisant de folles cabrioles, soufflant et hennissant à grand bruit, actes qui sont les conséquences naturelles de la chaleur de leur sang ; s'il arrive que par hasard ces étalons entendent un bruit de trompettes, ou si quelque ondulation musicale vient toucher leurs oreilles, vous les verrez, sous le doux pouvoir de la musique, s'arrêter immobiles comme d'un mutuel accord, et leurs yeux prendront une expression timide. C'est pour cette raison que le poète imaginait qu'Orphée attirait les arbres, les pierres et les flots, car il n'est pas d'objet si stupide, si dur, si plein de rage, dont la musique ne puisse, pour un moment, changer la nature. L'homme qui n'a pas de musique en lui ou qui n'est pas ému par l'harmonie des doux sons, est fait pour les trahisons, les stratagèmes et les larcins ; les mouvements de son esprit sont sourds comme la nuit et ses affections ténébreuses comme l'Erèbe ; ne vous confiez jamais à un tel homme. Ecoutez la musique.

Entrent Portia *et* Nérissa, *à distance.*

Portia. — Cette lumière que nous apercevons brûle dans ma salle : comme cette petite chandelle jette au loin ses rayons ! Ainsi brille une bonne action dans un monde mauvais.

Nérissa. — Lorsque la lune brillait nous n'apercevions pas la chandelle.

1. Il y a peut-être un rapprochement à faire ici avec le sonnet VIII de Shakespeare. Cette impression de mélancolie, causée par la musique, est à retenir.

PORTIA. — C'est ainsi qu'une grande gloire éclipse une gloire moindre : le lieutenant d'un roi brille d'un aussi grand éclat que le roi, jusqu'au moment où celui-ci se présente ; mais alors, sa grandeur va décroissant, pareille à un ruisseau qui, de l'intérieur des terres, va se perdre dans la masse de l'Océan. — De la musique ! écoutons !

NÉRISSA. — Ce sont les musiciens de votre maison, Madame.

PORTIA. — Nulle chose, je le crois, n'est bonne qu'en son lieu. Il me semble que cette musique résonne plus doucement que pendant le jour.

NÉRISSA. — C'est le silence qui lui prête cette vertu, Madame.

PORTIA. — La corneille chante aussi mélodieusement que l'alouette lorsqu'il n'y a personne pour écouter, et je crois que si le rossignol chantait durant le jour, pendant que toutes les oies piaillent, il ne serait pas jugé un meilleur musicien que le roitelet. Combien de choses doivent leur vraie perfection et leurs louanges légitimes à l'opportunité des circonstances ! Paix ! là-bas ! La lune sommeille avec Endymion et ne voudrait pas être réveillée. (*La musique s'arrête.*)

Quel poète a jamais conçu pour décrire le ravissement opéré par la musique une image plus grandiose que celle qui est mise sur les lèvres d'Obéron, dans *Le Songe d'une nuit d'été* (II, 1) ?

OBÉRON. — ... J'écoutais une sirène, montée sur un dauphin, exhalant des sons si doux et si harmonieux, que la mer revêche devint courtoise en entendant ses accords, et que certaines étoiles s'élancèrent follement hors de leurs sphères pour écouter la musique de cette fille de la mer.

A chaque instant, dans les moments les plus pathétiques de ses drames, là même où l'on s'attendrait le moins peut-être à les rencontrer, le poète emprunte à la musique des comparaisons qui marquent à quel point cet art demeure intimement mêlé à ses pensées et à sa vie. Dans la scène des derniers instants du vieux Jean de Gand que nous offre *Richard II* (II, 1), l'illustre mourant formule des conseils et des prophéties qu'il annonce par ces images :

... Celui qui bientôt ne pourra plus rien dire est plus écouté que ceux qui sont poussés à bavarder par la jeunesse et le bonheur ; de même que le dernier goût des mets est le plus doux, ainsi le coucher du soleil, les derniers accents de la musique s'impriment plus fortement dans le souvenir que les choses depuis longtemps passées, et quoique Richard n'eût pas voulu écouter les conseils de ma vie, l'austère discours de mon agonie pourra peut-être ouvrir ses oreilles sourdes.

Le même personnage, ayant, à la fin de l'acte précédent, à consoler son fils Bolingbroke condamné à l'exil par Richard II, lui montre combien une imagination souriante peut aider à supporter le malheur :

Ecoute, que tout ce que ton âme tient pour précieux ton imagination sache l'attribuer aux lieux où tu vas et non pas aux lieux d'où tu viens. Suppose que les oiseaux chanteurs sont des musiciens, que le gazon que tu fouleras est la chambre royale ornée de nattes, que les fleurs sont de belles dames et que tes pas ne

sont qu'une mesure voluptueuse ou une danse ; car le hargneux chagrin a moins de pouvoir pour mordre l'homme qui le raille et le porte légèrement.

Voici une autre scène qui se déroule au cours de l'acte II de *Beaucoup de bruit pour rien* (sc. 3), dans le jardin du gouverneur de Messine, Leonato. Il est à remarquer que la musique est presque toujours, chez Shakespeare, un divertissement de grands seigneurs, réservé aux palais des rois et aux châteaux où s'écroule une vie brillante et luxueuse ; le concert instrumental était, comme le chant, très goûté des classes aristocratiques [1].

Entrent DON PEDRO, LEONATO, CLAUDIO, *puis* BALTHAZAR *et des musiciens.*

DON PEDRO. — Eh bien ! entendrons-nous cette musique ?

CLAUDIO. — Certes, mon bon Seigneur. Comme le soir est tranquille ! on dirait qu'il fait taire tout bruit pour mieux accueillir l'harmonie.

DON PEDRO, *bas à Claudio.* — Voyez-vous où s'est caché Benedict ?

1. Les classes populaires usaient de la chanson. *Le Conte d'Hiver* nous représente les vingt-quatre tondeurs de moutons (Acte IV, sc. 2) comme « tous chanteurs à trois parties et très bons chanteurs ; mais la plupart sont des ténors et des basses ; il n'y a parmi eux qu'un puritain, et celui-là chante des psaumes sur des airs de cornemusette ». Le colporteur Autolycus, on le sait, vend des chansons et en chante lui-même de fort jolies à plusieurs reprises. Il nous dit que les bergères sont très friandes de ses chansons. Mopsa et Dorcas font même entendre avec lui une ballade à trois parties. Cette scène se déroule chez un berger qui possède de nombreux moutons ; elle donne à la fête de la tonte une belle ampleur. La musique ne se fait entendre que pour accompagner les danses des bergers et des bergères.

Claudio. — Oh ! très bien, Monseigneur ; la musique une fois finie, ce renard découvert ne nous coûtera guère à prendre !

Don Pedro. — Approchez, Balthazar ; nous entendrons encore volontiers cette chanson.

Balthazar. — Oh ! mon bon Seigneur, ne forcez pas une si mauvaise voix à calomnier la musique une seconde fois.

Don Pedro. — C'est toujours l'habitude du talent vrai de dissimuler sous un masque sa propre perfection. Je t'en prie, chante ; ne me force pas à te faire la cour plus longtemps.

Balthazar. — Puisque vous parlez de faire la cour, je chanterai ; car plus d'un galant commence sa cour à telle qu'il en juge indigne ; et cependant il la flatte, et cependant il lui jure qu'il l'aime.

Don Pedro. — Allons, je t'en prie, avance : ou si tu veux continuer tes raisonnements, mets-les en notes.

Balthazar. — Bon, mais notez bien ceci avant d'écouter mes notes ; il n'y a pas une seule de mes notes qui vaille la peine d'être notée.

Don Pedro. — Vraiment, il parle comme un papier à musique ; des notes, des notes, et en résumé rien que du son. (*La musique joue.*)

Benedict, *à part.* — Oh ! l'air divin ! Déjà son âme en est ravie ! N'est-il pas étrange que ces boyaux de mouton puissent transporter ainsi les âmes hors des corps ? Bien ; lorsque ça sera fini, faites-moi passer la sébille pour que j'y mette ma monnaie.

Balthazar, *chantant.*

Ne soupirez plus, Mesdames, ne soupirez plus :
Les hommes furent toujours des trompeurs ;
Un pied sur le rivage et l'autre dans la mer ;
Jamais constants à une seule chose.

Donc ne soupirez plus,
Mais laissez-les aller,
Et soyez gaies et d'heureuse humeur,
Convertissant tous vos accents de douleur
En un traderi, deri ; traderi, dera.

Ne chantez plus jamais, jamais les couplets
De complaintes si maussades et si pénibles :
La fraude des hommes fut toujours la même,
Depuis que, pour la première fois, le printemps eut des feuilles.

Donc ne soupirez plus,
Mais laissez-les aller,
Et soyez gaies et d'heureuse humeur,
Convertissant tous vos accents de douleur
En un traderi, deri ; traderi, dera.

Don Pedro. — Sur ma foi, voilà une belle chanson.

Balthazar. — Et un mauvais chanteur, Monseigneur.

Don Pedro. — Mais non, mais non, vraiment ; tu chantes très suffisamment bien pour une fois en passant.

Benedict, *à part.* — Si c'eût été un chien qui eût ainsi hurlé, on l'aurait pendu, et fasse le ciel que sa mauvaise voix ne présage pas quelque malheur ; j'aurais autant aimé entendre l'oiseau de nuit, quelque désastre qu'il annonçât.

Don Pedro, *à Claudio.* — Oui, parbleu ! – Entends-tu, Balthazar ? Organise-nous, je t'en prie, un peu de bonne musique ; car demain soir, nous voulons faire entendre une sérénade sous la fenêtre de Madame Héro.

Balthazar. — La meilleure que je pourrai, Monseigneur.

Don Pedro. — Fais cela. Adieu (*Sortent Balthazar et les musiciens*)[1].

1. Voir encore acte V, 3. Comme conversation à double entente sur la musique, on peut aussi citer une partie de la scène 2 de l'acte IV des *Gentilshommes de Vérone*.

Quand Jules César trace le célèbre portrait de Cassius qui se rencontre dans la scène 2 de l'acte II du drame qui porte son nom, l'un des traits qu'il relève avec complaisance chez ce personnage énigmatique, c'est son indifférence pour la musique. Voici les paroles de César adressées à Antoine :

Que je le voudrais plus gras ! — mais je ne le crains pas : cependant si mon âme était capable de crainte, je ne connais pas d'homme que j'éviterais autant que ce mince Cassius. Il lit beaucoup ; c'est un grand observateur, et il pénètre profondément dans les actions des hommes : il n'aime pas les représentations théâtrales comme toi, Antoine, *il n'écoute pas de musique ;* il sourit rarement, et quand il le fait c'est de telle sorte qu'on dirait qu'il se moque de lui-même et qu'il méprise son âme d'avoir été assez émue pour sourire à quelque chose. De tels hommes ne vivent jamais avec un cœur content, tant qu'ils en voient un plus grand qu'eux, et par conséquent ils sont très dangereux...

Or, cette remarque ne se trouve pas dans Plutarque, pas plus d'ailleurs que la plupart des traits de cette admirable esquisse psychologique. C'est dire qu'elle nous apporte un indice, selon toute évidence, des goûts personnels de celui qui a écrit cette page. Il faut y ajouter la scène exquise que nous citons en note et qui, pareillement, ne doit rien à Plutarque [1].

1. On ne saurait trop admirer l'intervention de la musique dans le dialogue qui se poursuit entre Brutus et le jeune Lucius à moitié endormi, au cours de la scène 3 de l'acte IV de cette tragédie, immédiatement avant l'apparition du fantôme

Jacques, ce personnage original et délicieux entre tous ceux du théâtre shakespearien, et où tant de critiques ont cru retrouver la personnalité de l'auteur, Jacques est sensible à la mélodie. C'est même sous cet aspect qu'il apparaît pour la première fois, au second acte de *Comme il vous plaira* (sc. 5).

de Jules César, dialogue si humain et si tendre, dans sa brièveté : « Brutus. — ... Regarde, Lucius, voici le livre que je cherchais ; je l'avais placé dans la poche de ma robe. — Lucius. — J'étais sûr que Votre Seigneurie ne me l'avait pas donné. — Brutus. — Sois endurant avec moi, mon cher enfant, je suis très oublieux. Est-ce que tu peux tenir encore un instant ouverts tes yeux gros de sommeil, et toucher ton instrument pendant une ou deux mesures ? — Lucius. — Oui, Seigneur, si cela vous fait plaisir. — Brutus. — Cela me plairait ; mon enfant, je te cause beaucoup trop d'ennui, mais tu es de bonne volonté. — Lucius. — C'est mon devoir, Seigneur. — Brutus. — Je ne devrais pas pousser ton devoir au delà de ta force : je sais que les jeunes sangs sont impatients de leur temps de repos. — Lucius. — J'ai dormi déjà, Seigneur. — Brutus. — Tu as fort bien fait, et tu vas dormir encore ; je ne te retiendrai pas longtemps : si je vis, je serai bon pour toi. (*Musique et chant*.) Voici un air assoupissant : — ô sommeil meurtrier ! c'est ainsi que tu laisses tomber ta masse de plomb sur ton petit serviteur qui me joue de la musique ! Bonne nuit, gentil bambin ; je ne veux pas te causer le chagrin de te réveiller : si tu fais seulement un mouvement de tête, tu vas briser ton instrument ; je vais te le retirer : bonne nuit, mon bon enfant. — Voyons, voyons ; — est-ce que la page n'est pas pliée à l'endroit où j'avais cessé de lire ? C'est ici, je crois. (*Il s'assied.*) » — Rien de cette scène ne figure dans Plutarque. Ce charmant personnage de Lucius est une invention du poète. Cela, nous sommes bien sûr que William Shakespeare, de Stratford-sur-Avon, n'a pu l'écrire. Nous ne Nous ne retenons que l'allusion faite à un livre aimé et à la lecture, analogue à celles que nous rencontrons dans *Hamlet* et dans d'autres pièces shakespeariennes (*La Mégère apprivoisée*, etc.). Quel contraste entre ce goût pour les livres et leur emploi, et tout ce que nous savons de la vie de l'acteur (silence absolu de son testament sur les livres et papiers, absence de tout volume ayant authentiquement appartenu à ce personnage, etc.) !

AMIENS *chante.*

Quelqu'un veut-il sous l'arbre vert,
Se coucher avec moi,
Et accorder sa chanson joyeuse
A la mélodie des doux oiseaux ?
Qu'il vienne ici, qu'il vienne ici ;
Ici, il ne trouvera
D'autre ennemi
Que l'hiver et le gros temps

JACQUES. — Encore, encore, je t'en prie, encore.

AMIENS. — Cela vous rendra mélancolique, monsieur Jacques.

JACQUES. — J'en remercie cela. Encore, je t'en prie, encore. Je puis aspirer la mélancolie d'un chant comme une belette aspire les œufs. Encore, je t'en prie, encore.

AMIENS. — Ma voix est éraillée ; je sais que je ne puis vous plaire.

JACQUES. — Je ne désire pas que vous me plaisiez ; je désire que vous chantiez. Voyons, voyons, une autre stance ; appelez-vous cela des stances ?

AMIENS. — Cela s'appellera comme vous voudrez, monsieur Jacques.

JACQUES. — Parbleu ! je ne me soucie pas de son nom ; cela ne me doit rien. Voulez-vous chanter ?

AMIENS. — Plutôt pour satisfaire à votre demande que pour mon plaisir.

JACQUES. — ... Allons, chantez, et vous qui ne chantez pas, retenez vos langues.

AMIENS. — C'est bien, nous allons finir ce chant. Messieurs, mettez le couvert pendant ce temps-là ; le duc viendra boire sous cet arbre. Il a passé toute sa journée à vous chercher.

JACQUES. — ... Voyons, gazouillez, voyons.

(*Les seigneurs entonnent alors tous ensemble le chant qui a été cité plus haut*).

JACQUES. — Je vais vous donner pour cette musique quelques vers que j'ai faits avant-hier en dépit de mon imagination.

AMIENS. — Et je les chanterai.

JACQUES. — Les voici :

S'il vient à arriver
Qu'un homme tourne à l'âne,
Laissant ses richesses et son aisance
Pour satisfaire une volonté têtue,
Ducadme, *ducadme*, *ducadme* ;
Ici il verra
D'aussi grands fous que lui,
S'il veut venir à moi.

AMIENS. — Qu'est-ce que c'est que ce *Ducadme* ?

JACQUES. — C'est une invocation grecque pour attirer les sots dans un cercle magique...

Un peu plus loin (sc. 7), le vieux duc est à la recherche de Jacques, qui l'évite :

LE VIEUX DUC. — Je pense qu'il a été transformé en bête, car je ne puis le trouver nulle part sous sa forme d'homme.

PREMIER SEIGNEUR. — Monseigneur, il ne vient que de partir d'ici, il a écouté une chanson qui l'a rendu tout joyeux.

LE VIEUX DUC. — Oh bien, s'il devient musical, lui qui est un composé de contrastes [1], nous aurons prochainement des discordes dans les sphères. Allez, cherchez-le ; dites-lui que je veux lui parler.

PREMIER SEIGNEUR. — Il m'épargne cette peine en paraissant lui-même.

1. Il faut comprendre en réalité : s'il devient si harmonieux. Le vieux duc joue sur les mots. Il ne veut pas dire que Jacques ait été jusque-là indifférent à la musique. Il prend prétexte du goût qui vient de s'affirmer chez Jacques pour relever une fois de plus les contrastes qui abondent chez ce personnage, — comme chez W. Stanley.

Dans la pièce où, de l'aveu de tant de critiques, l'auteur du théâtre de Shakespeare a sans doute mis le plus de lui-même, *Hamlet*, nous rencontrons pareillement une scène où la musique fournit, sous le voile de l'allégorie, les éléments d'une analyse morale, inspirée par la plus fine ironie ; il s'agit de l'entretien qui se déroule, à l'acte III, scène 2, entre Hamlet et Guildenstern :

*Rentrent des comédiens
avec des joueurs de flageolets.*

Hamlet. — Ah ! des flageolets ! voyons-en donc un. — Vous voulez que je me retire avec vous. — Pourquoi êtes-vous à me barrer passage comme si vous vouliez me pousser dans un filet ?

Guildenstern. — O Monseigneur, si je mets trop de hardiesse à remplir mon devoir, la faute de cette impolitesse en est à mon affection.

Hamlet. — Je ne comprends pas bien cela. Voulez-vous jouer de ce flageolet ?

Guildenstern. — Monseigneur, je ne puis pas.

Hamlet. — Je vous en prie.

Guildenstern. — Croyez-moi, je ne puis.

Hamlet. — Je vous en conjure.

Guildenstern. — Je n'ai pas la moindre habitude de cet instrument, Monseigneur.

Hamlet. — C'est aussi aisé que de mentir : gouvernez ces trous-là avec les doigts et le pouce, donnez voix à cet instrument avec votre propre souffle, et il exécutera une très éloquente musique. Voyez, voici les clefs.

Guildenstern. — Mais je ne puis les manœuvrer de manière à leur faire rendre une harmonie ; je n'ai pas ce talent.

HAMLET. — Eh bien, en ce cas, voyez un peu comme vous me traitez mal ! Vous voudriez jouer de moi : vous semblez vouloir connaître mes clefs ; vous voudriez faire jaillir le cœur de mon mystère ; vous voudriez me faire résonner depuis mes plus basses jusqu'à mes plus hautes notes : et voilà ce petit instrument qui contient une voix excellente et abondance de musique, et cependant vous ne pouvez le faire parler ! Sang de Dieu ! croyez-vous qu'il soit plus aisé de jouer de moi que d'une flûte ? Appelez-moi du nom de l'instrument que vous voudrez ; vous pourrez bien *taquiner* de ma personne, mais vous ne pourrez pas en jouer.

Dans *La Tempête*, cette autre pièce où l'âme de l'auteur semble le mieux se livrer à nous, quel n'est pas le rôle de la douce musique et du chant ? C'est par « la musique céleste » qu'il commande aux Elfes d'exécuter, que Prospero agit sur les sens des hommes pour réaliser ses desseins. Retenons ses paroles, lorsqu'il s'adresse à Alonzo, qu'il vient de retenir enchanté dans son cercle magique, en même temps que ses compagnons (V, 1) : « Qu'une musique solennelle, la meilleure médecine pour une imagination en désordre, guérisse ton cerveau maintenant sans puissance cuit dans ton crâne par le feu du délire ! » Qui pourrait s'étonner, après cela, que Beethoven ait demandé à *La Tempête* l'inspiration de son immortelle *Appassionata* ? Dans la scène 2 de l'acte Ier, quand Ariel chante et que les voix éparses dans le lointain lui répondent, Ferdinand se dit à lui-même :

D'où cette musique peut-elle venir, de l'air ou de la terre ? Voilà qu'elle ne résonne plus. Pour sûr elle

doit s'adresser à quelque divinité de l'île. Assis sur un des bancs de sable de la plage, je pleurais encore le naufrage du roi mon père, lorsque cette musique glissant sur les eaux est venue jusqu'à moi, calmant à la fois par ses douces mélodies leur furie et ma douleur... (*Ariel chante de nouveau.*) Cette chanson mentionne mon père naufragé ; ce n'est pas là œuvre mortelle ni des sons que puisse réclamer la terre. J'entends maintenant la mélodie au-dessus de moi.

Ailleurs une musique étrange et solennelle se fait entendre :

ALONZO. — Quelle harmonie est-ce là ? Mes bons amis, écoutez !

GONZALO. — Une musique merveilleusement douce [1].

On compte en tout, dans *La Tempête*, au moins douze interventions de la musique.

Que d'autres passages pareillement expressifs, d'allusions passionnées, de délicates chansons il y aurait à citer ici pour donner une idée un peu précise de ce culte ardent du poète à l'égard de l'harmonie ! Combien souvent la musique aide à traduire, dans ses pièces, le mystère qui entoure la destinée humaine et que son génie excelle à faire saillir à nos yeux. Il en use alors avec une sorte de ferveur religieuse. Quand les paroles sont devenues impuissantes, quand la tension des sentiments est telle que les mots ne sont plus susceptibles de les rendre avec justesse, la musique intervient [2] ;

1. Voir encore III, 3; IV, 1, etc.

2. Les exemples sont nombreux. Voy. par ex. dans *Hamlet*, III, 2, l. 307 à 311 et 373 à 396. Et nous n'avons rien dit de la musique dans *Cymbeline* (II, 3 et V, 4), ni dans *Macbeth* (IV, 1 ; III, 5), ni dans le *Conte d'Hiver*, où elle réveille Hermione

elle entraîne l'âme vers les régions où l'harmonie et le chant peuvent seuls satisfaire sa soif d'idéal et son désir d'équilibre moral.

Où rencontrons-nous donc, dans la vie de William Shakespeare, des indices ou des faits qui puissent, un seul moment, justifier une initiation de ce genre ? Une si haute compétence ne saurait être l'œuvre d'un jour. Une pareille sensibilité musicale ne s'acquiert pas sans une éducation préalable ni sans une ambiance qui facilite son épanouissement. Rien dans la vie de l'homme de Stratford ne nous rapproche de ces circonstances favorables : tout au contraire nous en éloigne, depuis ses origines familiales, sa vie errante de comédien, trop souvent perdue de vue par les biographes, jusqu'à sa retraite dans sa ville natale. On n'a jamais cité le plus petit indice qui puisse laisser pressentir chez lui une formation musicale quelconque. La vogue de la musique n'a jamais été plus marquée, en Angleterre, qu'au temps de la reine Elisabeth, particulièrement dans les classes aristocratiques. Certaines résidences seigneuriales furent alors des centres d'auditions artistiques fort remarquables. Nombre de grands seigneurs se révélèrent des exécutants distingués, passionnés de mélodie et doués d'une culture musicale tout à fait sérieuse : tel fut Lord Buckhurst, Lord Trésorier, l'un des premiers personnages du royaume, pour ne citer qu'un seul exemple.

(V, 3), ni en plusieurs endroits du *Songe*, en dehors du texte qui a été cité.

Or, il se trouve encore une fois que notre comte de Derby a été un mélomane notoire ; il s'intéressa activement au développement de la musique, et, donnée essentielle dans l'étude qui nous occupe, se livra même au travail de la composition [1]. Nous possédons une *pavane* composée par le comte, et publiée par Francis Pilkington en 1624. Chacun

1. Il est à noter que Shakespeare s'est plu à nous représenter l'un de ses héros, Glendower, chef des Gallois, comme composant sur la harpe des chansons anglaises (*Henry IV*, a. III, sc. 1).

« Glendower, *à Hotspur*. — Je puis parler anglais aussi bien que vous, Milord ; car j'ai été élevé à la Cour d'Angleterre, et lorsque je n'étais qu'un tout jeune homme, j'y composai fort agréablement sur la harpe plus d'une chanson anglaise, où je sus donner au langage le soutien de l'ornement poétique, talent qu'on n'a jamais vu chez vous. »

La même scène renferme encore, un peu plus loin, d'intéressantes allusions sur la musique : Edmond Mortimer, comte des Marches, s'adresse à sa femme, fille de Glendower, qui vient de lui parler en usant du gallois, alors qu'il ne connaît pas cette langue : «... car ta langue rend le gallois aussi doux que les plus belles chansons chantées par une belle reine, sur son luth, avec de ravissantes variations, dans un bosquet d'été...

« Glendower. — Elle dit qu'elle vous chantera alors le chant qui vous plaît et couronnera sur vos paupières le dieu du sommeil en enchantant votre être dans un délicieux assoupissement...

« Mortimer. — Je vais m'asseoir et l'écouter chanter de tout mon cœur : pendant ce temps, je présume que notre convention sera redigée.

« Glendower. — Faites cela : les musiciens qui doivent jouer pour vous, sont dans l'air à mille lieues d'ici ; cependant ils vont être arrivés à la minute : asseyez-vous et écoutez... (*Glendower dit quelques mots en gallois et alors la musique joue.*)

« Hotspur. — Maintenant je m'aperçois que le diable comprend le gallois ; il n'est pas étonnant qu'il soit si original : par Notre-Dame, il est bon musicien.

Lady Percy. — En ce cas, vous devriez, vous, être tout mu-

sait que cette danse est citée d'une manière caractéristique dans Shakespeare, au cours de la scène 3 du cinquième acte du *Soir des Rois*, et que cette allusion a déjà fait couler beaucoup d'encre [1]. La ren-

sique ; car vous êtes entièrement composé d'originalités. Couchez-vous tranquillement, petit larron, et écoutez la Lady chanter en gallois... (*Lady Mortimer chante un air gallois.*)

« HOTSPUR. — Allons, Kate, je veux entendre aussi votre chanson.

« LADY PERCY. — Non pas la mienne, sur ma bonne foi !

« HOTSPUR. — Non, pas la vôtre, *sur ma bonne foi*. Mon cœur, vous jurez comme la femme d'un confiseur, etc. »

Nous citons cette remarque, qui, comme toute la suite des paroles d'Hotspur, révèle l'aristocrate ; si l'auteur excelle à imaginer de telles critiques, c'est peut-être qu'elles lui étaient naturelles.

1. Voir par ex., *Shakespeare's England*, 1916, t. II, p. 444. L'allusion à la *pavane* ou *pavin*, l'une des plus anciennes danses nobles, est, on le sait, accompagnée dans ce passage du *Soir des Rois* de l'expression : *passy-measures*. Cette mention suggère à l'auteur chargé de l'étude des Danses dans ce récent ouvrage : « Much ingenuity has been exercised in the elucidation of this passage, but it cannot be said that a satisfactory solution has been arrived at. « Passy-measures », is the English form of « Passamezzo », the name of an early Italian dance, probably a variety of the pavane, performed less solemnly and more quickly, as Arbeau says, and called in English a passy — or passe — measures paven ». Ainsi, on discute depuis plus de cent ans sur cette expression, et l'on voudrait nous faire croire que l'écrivain qui employait des mots si rares, d'une interprétation encore à présent si difficile, après tant de recherches philologiques et historiques, était... un paysan de Stratford, devenu acteur, après avoir fait les plus obscurs métiers ! Combien l'hypothèse du grand seigneur, familier avec les divertissements les plus raffinés, seuls pratiqués dans la haute société d'alors, ou connus au cours de voyages en France, en Italie ou en Espagne, est plus plausible ! Il n'y a qu'à lire le chapitre des « Sports and Pastimes » de *Shakespeare's England*, dont fait partie l'étude consacrée aux danses que nous venons de citer, comme d'ailleurs à peu près tous les autres chapitres du même ouvrage, pour comprendre à quel point le théâtre sha-

contre est vraiment singulière. Voici l'intitulé du recueil où parut cette curieuse pièce : *The Second Set of Madrigals and Pastorals, of 3-4-5 and 6 Parts; Apt for Violls and Voyces :* Newly Composed by Francis Pilkington, Batchelor of Musicke, and Lutenist, and Chaunter of the Cathedrall Church of Christ, and blessed Mary the Virgin, in Chester. London. Printed by Thomas Snodham, for M. L. and A. B. 1624. — No : XXVII. *A Pavin* made for the Orpharion, by the Right Honorable *William* Earle of *Darbie* and by him consented to be in my Bookes placed [1].

Ce Pilkington, compatriote du comte, fut « precentor » à la cathédrale de Chester, devint, en 1595, « bachelor of Music » du Lincoln College, à Oxford, et publia, entre 1605 et 1624, divers volumes de *Madrigals and Pastorals for Viols and Voices* de sa propre composition. Il était un protégé de William Stanley et de sa famille. Un fait qui atteste encore le goût très prononcé du sixième comte de Derby pour la musique, c'est le don qu'il fit d'un capital de cent livres, somme importante pour l'époque, dont le revenu devait être mis à la disposition de l'organiste de la cathédrale de Chester. Une pareille libéralité, que nous connaissons par hasard, est un indice évident des sympathies de

kespearien est pénétré de goûts et d'éléments d'ordre aristocratique. Les parties consacrées à la chasse, à la fauconnerie, à la science des armes, à l'équitation, aux jeux, etc. (t. II, p. 334-483) fournissent, à chaque instant, les données les plus saisissantes contre l'orthodoxie stratfordienne.

1. Brit. Mus. press mark : K. 2, d. 11.

William à l'égard de l'art musical[1]. Il est probable que d'autres compositions avaient été élaborées par le comte ; celle qui nous est parvenue a dû sans doute sa publication aux instances de Pilkington. Son fils James partagea ses goûts.

Pour peu que l'on songe maintenant aux rapports si nombreux et si intéressants qui existent entre les œuvres de Shakespeare et la musique, les rapprochements que nous venons de faire s'imposeront comme singulièrement dignes de retenir l'attention. Dans ce domaine comme dans les autres, le lien qui existe entre ce théâtre et son auteur véritable apparaîtra comme très frappant. Il n'est personne, parmi les fervents de Shakespeare, qui n'ait été conduit à considérer le grand dramaturge comme un adepte de l'art musical. Désormais, les choses s'éclaireront, alors que la croyance traditionnelle les rendait si peu explicables : le grand seigneur qui a conçu le *Soir des Rois*, le *Marchand de Venise*, *La Tempête* [2], *Comme il vous plaira* [3], *Jules César*,

1. Les musiciens de Chester étaient très appréciés ; ils se firent entendre, en 1596, à Gawthorpe Hall en Lancashire, où se rendaient fréquemment, vers le même temps, les comédiens de Lord Derby (Murray, II, 391, et suiv.). Les ancêtres de ce dernier avaient entretenu des troupes de musiciens ; son beau-père, le comte d'Oxford, également : la troupe de ce dernier se fait entendre à Oxford, en 1584-1585.

2. On sait le rôle que jouent dans cette pièce la « musique solennelle », la « douce musique », la « musique céleste ».

3. Quelle aimable série que celle des chants et chansons de cette ravissante pastorale ! Combien la concordance qui apparaît entre les situations et la musique qui les accompagne (sc. 5 et 7, acte II, sc. 2 de l'acte IV, sc. 3 de l'acte V, etc.), est juste et émouvante !

et *Othello* [1], connaissait assez la musique pour être en état d'aborder la composition, et justement le morceau qui nous est venu de lui s'applique à une danse d'apparat qui se trouve citée dans Shakespeare. Par ailleurs, le même personnage prouve son active sollicitude pour la musique en encourageant de ses deniers la pratique de cet art dans la ville où il faisait sa principale résidence [2].

Ainsi, vers quelque domaine que nos recherches se portent, de multiples concordances nous apparaissent, claires, probantes et décisives, entre les faits de la vie de William Stanley, sixième comte de Derby, et le théâtre publié sous le nom de William Shakespeare.

1. Est-il, dans tout le théâtre moderne, un emploi plus juste, plus émouvant de la musique que celui que nous offre la sc. 3 de l'acte IV d'*Othello*, avec la chanson du *Saule* ?

2. Les citations des pièces shakespeariennes ont été le plus souvent empruntées à l'excellente traduction d'Emile Montégut (10 vol. in-12, Paris, Hachette), avec les modifications et corrections qui nous ont été suggérées, en un certain nombre de cas, par l'étude des textes originaux.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET DES HORS-TEXTE

DU TOME PREMIER

Pages.

ERRATA ET ADDENDA

TOME PREMIER

Page 4. — 10e ligne, au lieu de : les éclaicir, lire : les éclaircir.
Page 9. — 1re — — frappés, lire : frappées.
Page 11. — 11e — — de développement, lire : du développement.

Page 39. — 4e ligne, ajouter : Gustave Flaubert, Pierre Loti, Anatole France, etc.

Page 40. — 10e ligne, ajouter : Les travaux de M. Hourticq vont montrer prochainement à quel point les théories que nous défendons se trouvent justifiées par l'histoire des grands artistes, mieux comprise : celle du Titien, en première ligne.

Page 66. — 27e ligne, au lieu de : générations d'homme, lire : générations d'hommes.

Page 91. — 18e ligne, ajouter : On verra que le sixième comte de Derby devint à son tour roi de l'île de Man. Il en porta le titre, comme tous les chefs successifs de sa famille pendant plusieurs siècles. Il y a une allusion frappante à cette qualité dans les vers si curieux relatifs au cinquième comte de Derby et à sa fille Ursula, cités dans notre tome Ier, page 210, lignes 1-4.

Page 125. — 14e ligne : En attendant que nous relevions les exemples de substitutions de noms ou de publications anonymes volontaires qui peuvent être utilement invoqués à propos de la question shakespearienne, nous devons signaler l'ouvrage si célèbre de Fourquevaux : *La Discipline militaire* ou *Instructions sur le faict de guerre*, réédité au moins neuf fois au xvie siècle sous le nom de Guillaume du Bellay. Le véritable auteur, qui vivait encore lorsque parurent sept de ces éditions, laissa avec intention l'erreur subsister, malgré la portée considérable de l'œuvre, pour des raisons que nous avons exposées dans la *Revue du Seizième Siècle*, 1915, p. 110-116. Que l'on songe encore au mystère de Junius, à celui qui entoura les premiers romans donnés par Walter Scott, etc.

Page 146. — 16ᵉ ligne, ajouter : Qui ne voit l'influence que ces événements ont pu exercer sur la conception d'*Othello* et l'étude si admirable qu'on y rencontre de la jalousie conjugale ?

Page 187. — 7ᵉ ligne, au lieu de : de Société, lire : de la Société.

Page 214. — 14ᵉ ligne, au lieu de : celui qu'ils croyent, lire : celui qu'ils croient.

Page 224. — 20ᵉ — — qui les autres, lire : que les autres.

Page 237. — 31ᵉ ligne, ajouter en note : L'un des hellénistes les plus autorisés de notre temps ayant eú communication de ce chapitre a formulé à son sujet l'appréciation suivante : « Vos arguments me semblent absolument convaincants, et je crois pouvoir dire que l'énigme d'Aetion a cessé grâce à vous d'être une énigme. »

Page 246. — 8ᵉ ligne, au lieu de : leur semblables, lire : leurs semblables.

Page 251. — 7ᵉ — — parti de l'un, lire : partie de l'un.

Page 282. — 19ᵉ — — d'une porté, lire : d'une portée.

Page 286. — 13ᵉ — — par lesquelles, lire : par lesquels.

Page 314. — 19ᵉ — — s'écrit-il, lire : s'écrie-t-il.

Page 336. — 2ᵉ — — Shahespeare, lire : Shakespeare.

TOME II

Page 11. — 7ᵉ ligne, au lieu de : tou ensemble, lire : tout ensemble.

Page 36. — 12ᵉ — — recontrer, lire : rencontrer.

Page 36. — 29ᵉ — — et qu je veux, lire : et que je veux.

Page 42. — 8ᵉ — — des deux dames, lire : des trois dames.

Page 54. — 29ᵉ — — réparties, lire : reparties.

Page 58. — 6ᵉ — — Skakespere, lire : Shakespere.

Page 75, note 1, ajouter : Les *Mémoires* de Marguerite de Valois parurent pour la première fois en 1628, par les soins d'Auger de Moléon, seigneur de Granier.

Pages 87, 4e ligne et 88, note, on peut ajouter : Quelques rares éditeurs et critiques récents ont enfin commencé à s'apercevoir que ce rapprochement était insoutenable, par ex. l'éditeur Israël Gollancz. Le gros volume de l'édition *Variorum* Furness, publié en 1904, en reste encore au texte de Monstrelet. S. Lee, nous l'avons vu, s'est rendu compte du caractère invraisemblable de cette source L'érudit qui a le plus nettement réagi contre les erreurs traditionnelles, au sujet de *Peines d'Amour perdues*, est G. Sarrazin dans le *Jahrbuch der deutschen Shakesp. Gesell.*, XXXI, 1895.

Page 144. — 11e ligne, au lieu de : celle d'une, lire : celle d'un.

Page 150. — 10e — — qu'on voulu, lire : qu'on a voulu.

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN



